สุนทรียะแห่งดนตรี



นางสาวปรินดา จินดาศักดิ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต

ภาควิชาปรัชญา

บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2535

ISBN 974-579-907-6

BEAUTY IN MUSIC



Miss Prinda Jindasak

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts

Department of Philosophy

Graduate School

Chulalongkorn University

1992

ISBN 974-579-907-6

หัวข้อวิทยานิพนธ์	สุนทรียะแห่งดนตรี
โดย	นางสาวปรินดา จินดาศักดิ์
ภาควิชา	ปรัชญา
อาจารย์ที่ปรึกษา	อ.ดร.โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์



บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(ศาสตราจารย์ ดร.ถาวร วัชราภัย)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.... ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อุกฤษฏ์ แพทย์น้อย)

.... อาจารย์ที่ปรึกษา

(อาจารย์ ดร.โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์)

.... กรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.วิทย์ วิศทเวทย์)

.... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ปรีชา ช้างขวัญยืน)

.... กรรมการ

(อาจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร)

พิมพ์ต้นฉบับบทคัดย่อวิทยานิพนธ์ภายในกรอบสีเขียวนี้เพียงแผ่นเดียว

ปรินดา จินดาศักดิ์ : สุนทรียะแห่งดนตรี (BEAUTY IN MUSIC) อ.ที่ปรึกษา : ดร.โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์, 74 หน้า. ISBN 974-579-907-6

วิทยานิพนธ์นี้กล่าวถึงความงามในดนตรี โดยมุ่งพิจารณาในประเด็นที่ว่า "เราอธิบายความงามในดนตรีได้อย่างไร" กล่าวคือ โดยปกติแล้วเมื่อเรากล่าวว่าสิ่งหนึ่งงาม คำอธิบายของเราเกี่ยวกับมันก็คือ มันให้ความพึงพอใจ ซึ่งผู้เขียนเห็นว่าถึงแม้ว่าการที่สิ่งที่ถือว่างามให้ความพึงพอใจจะเป็นเรื่องจำเป็นสำหรับสิ่งที่เราบอกว่างาม แต่การอธิบายว่าสิ่งนี้งามโดยใช้ความพึงพอใจแต่เพียงอย่างเดียวก็ไม่สามารถทำให้เรารู้ได้ว่าสิ่งนี้มีความงามได้อย่างไร และงามต่างจากสิ่งอื่นได้อย่างไร และบางครั้งการอธิบายเช่นนี้อาจทำให้การตัดสินว่าสิ่งใดงามหรือไม่งามผิดพลาดไปได้ ดังนั้นการอธิบายความงามจึงควรพิจารณาที่ตัววัตถุนั้นด้วย นั่นคือ พิจารณาว่าคุณสมบัติอะไรในตัววัตถุที่ทำให้เราพึงพอใจหรือทำให้เรากล่าวได้ว่าวัตถุนั้นมีความงาม นอกจากนี้ผู้เขียนจะพิจารณาความในดนตรีเฉพาะในส่วนที่สำคัญที่สุดส่วนหนึ่ง คือ ความ - สัมพันธ์ขององค์ประกอบต่าง ๆ ในดนตรี การพยายามตอบปัญหาเหล่านี้จะช่วยให้คำอธิบายเกี่ยวกับความงามของวัตถุโดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีมีเหตุผลน่าเชื่อถือยิ่งขึ้น



ภาควิชา ปรัชญา
สาขาวิชา ปรัชญา
ปีการศึกษา 2534

ลายมือชื่อนิสิต ....
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา ....
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ....

C210651 : MAJOR PHILOSOPHY
KEY WORD : BEAUTY/MUSICAL AESTHETICS/MUSIC
PRINDA JINDASAK : BEAUTY IN MUSIC. THESIS ADVISOR : DR. SORAJ HONGLADAROM, 74 PP. ISBN 974-579-907-6

This thesis is concerned with beauty in music, especially with the problem "How can one describe beauty in music?" In general, when we say that this object is beautiful, our explanation about it is simply that we're pleased by it. But my argument is that, while "being able to cause the feeling of pleasantness" is a necessary condition for things to be beautiful, this explanation does not make one really know how things can be beautiful, and how one thing can be more or less beautiful than another. Moreover, sometimes this same explanation turns a judgment of beauty to be misguided as to the real nature of beauty, which, as I shall argue, is an objective property of a beautiful object. So the plausible explanation about beauty should also be concerned with the objects in question themselves. More specifically, I shall examine beauty in music in one of its essential aspects : that of the relation between the various components of a particular piece of music. We should ask, "What is it in the object that pleases me or enables me to say that it is beautiful?" The answers to this question will serve to be a justification of explanation about beauty in our study.



ภาควิชา ปรัชญา
สาขาวิชา ปรัชญา
ปีการศึกษา 2534

ลายมือชื่อนิสิต ปรินดา จินดาศักดิ์
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา [signature]
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ....



กิตติกรรมประกาศ

ผู้เขียนขอขอบพระคุณอาจารย์ในภาควิชาปรัชญาทุกท่านที่ได้สร้างพื้นฐานทางวิชาการจนกระทั่งผู้เขียนสามารถเริ่มต้นและประสบผลลุล่วงในการทำวิทยานิพนธ์นี้ได้ ขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อุกฤษฏ์ แพทย์น้อย ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาปัญหาต่างๆ ตลอดการศึกษาในภาควิชาปรัชญานี้ และอาจารย์ ดร.โสรัจจ์ หงศ์ลดารมภ์ อาจารย์ที่ปรึกษาในความกรุณาต่าง ๆ ที่มีต่อผู้เขียนเป็นอันมาก

ขอขอบคุณคณะกรรมการทุกท่านที่ช่วยปรับปรุงแก้ไขวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณ คุณจิรเดช เสตะพันธุ ที่ให้คำปรึกษาในเรื่องของดนตรี รวมทั้งพี่โสภาวรรณ พี่สิริเพ็ญ และพี่นิภาภรณ์ ที่เป็นกำลังใจให้ผู้เขียนตลอดมา

และสุดท้ายขอขอบคุณ คุณศจี และ คุณสมเกียรติ เสตะพันธุ ที่กรุณาให้ความสะดวกในการพิมพ์วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มาโดยตลอด รวมทั้ง คุณอมรรัตน์ วามะสิงห์ ที่ได้ให้ความช่วยเหลือในการพิมพ์วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จนสำเร็จลุล่วง

ปรินดา จินดาศักดิ์



สารบัญ

หน้า



บทที่ 1



ขอบเขตของงานวิจัย

เมื่อกล่าวถึงเรื่องความงาม เราสามารถพูดถึงข้อถกเถียงเกี่ยวกับเรื่องนี้ได้หลายแง่หลายมุม วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต้องการเสนอให้เห็นปัญหาที่สำคัญคือ "เราจะอธิบายความงามในดนตรีได้อย่างไร" พร้อมทั้งแนวทางแก้ปัญหาดังกล่าวแนวทางหนึ่ง

งานวิจัยนี้มิใช่การนำทฤษฎีที่เป็นไปได้ทั้งหมดที่มีผู้เสนอไว้แล้วมาวิเคราะห์ แต่จะเลือกนำเอาทฤษฎีที่เห็นว่าเกี่ยวข้องและเหมาะสมมาวิเคราะห์เปรียบเทียบและวิจารณ์ เช่น งานเขียนของ เดวิด ฮิวม์ (David Hume) กาย เซอร์เซลโล (Guy Sircello) แฟรงค์ ซิบลีย์ (Frank Sibley) และลีโอนาร์ด เมเยอร์ (Leonard B. Meyer) เป็นต้น

ความเป็นมาของปัญหา

ปัญหาเกี่ยวกับความงามในดนตรี ถือได้ว่าเกี่ยวข้องกับสุนทรียศาสตร์ซึ่งเป็นปัญหาที่ถกเถียงกันอยู่เสมอ ปัญหาเหล่านี้เกิดขึ้นเนื่องจากเกณฑ์ที่ใช้เป็นบรรทัดฐานในการตัดสินความงามยังคลุมเครือและไม่เปิดกว้างเท่าที่ควร การตัดสินว่าเพลงเพลงหนึ่งมีความงาม มักจะอธิบายกันว่าเพลงให้ความพึงพอใจ ซึ่งผู้เขียนต้องการเสนอว่าการใช้ความพึงพอใจอธิบายว่าสิ่งสิ่งหนึ่งมีความงามนั้นไม่พอ ถึงแม้ว่าความพึงพอใจจะเป็นเรื่องจำเป็นสำหรับความงามก็ตาม ทั้งนี้เนื่องจากการบ่งชี้ความงามนอกจากจะวัดโดยความพึงพอใจของผู้ฟังดนตรีแล้วยังต้องมองไปที่เนื้อหาของตัวดนตรีนั้นเอง ซึ่งจะทำให้คำอธิบายเกี่ยวกับ

ความงามในเพลงเพลงหนึ่งมีเหตุผลและเชื่อถือได้มากกว่าการใช้ความพึงพอใจเพียงอย่างเดียว



ความสำคัญของปัญหา

การพยายามอธิบายว่าสิ่งสิ่งหนึ่งมีความงามได้อย่างไร นอกจากจะทำให้เราเห็นว่าสิ่งนั้นมีความงามได้อย่างไรแล้ว ยังช่วยให้เกณฑ์ในการตัดสินความงามมีเหตุผลมากยิ่งขึ้น กล่าวคือ นอกจากเราจะอธิบายว่าสิ่งที่มีความงามคือสิ่งที่ให้ความพึงพอใจแก่เราแล้ว เรายังสามารถอธิบายได้ว่า สิ่งนั้นมีความงามได้อย่างไรด้วย หรือกล่าวอีกแง่หนึ่งคือ การอธิบายโดยใช้ความพึงพอใจแต่เพียงอย่างเดียวไม่สามารถทำให้เราเห็นว่าสิ่งที่มีความงาม งามได้อย่างไรและไม่สามารถแสดงให้เราเห็นได้ว่าทำไมสิ่งนี้จึงมีความงามมากกว่าอีกสิ่งหนึ่ง

อย่างไรก็ตามคำอธิบายของเราว่าสิ่งหนึ่งมีความงามได้อย่างไร ถ้ามุ่งพิจารณาสิ่งที่ถูกตัดสินนั้นโดยตรง จะทำให้การตัดสินความงามมีเหตุผลและมีความเป็นสากลมากกว่าการใช้ความพึงพอใจเป็นเครื่องตัดสินแต่เพียงอย่างเดียว

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1. เพื่อทำให้การอธิบายเกี่ยวกับสิ่งที่เรากล่าวว่ามีความงามโดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรี เป็นการอธิบายที่มีเหตุผลมากยิ่งขึ้น

2. เพื่ออธิบายว่าดนตรีมีความงามได้อย่างไร

ขั้นตอนและวิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เริ่มจากการค้นคว้าโดยการอ่านบทความหรือหนังสือที่เกี่ยวข้องกับเรื่องนี้โดยทั่วไป รวมทั้งอ่านข้อเขียนของนักปรัชญาที่น่าสนใจ

และนำความคิดหรือทฤษฎีที่เหมาะสมมาวิเคราะห์ เปรียบเทียบและวิจารณ์ เพื่อทำให้เข้าใจปัญหาได้ชัดเจนยิ่งขึ้นและเพื่อเปรียบเทียบให้เห็นข้อแตกต่างซึ่งจะทำให้ความคิดหลักของวิทยานิพนธ์นี้มีหลักเกณฑ์ น่าเชื่อถือ

เนื่องจากงานวิจัยนี้เป็นเรื่องเกี่ยวกับความงามในดนตรี จึงไม่สามารถหลีกเลี่ยงการนำโน้ตบางส่วนมาวิเคราะห์เป็นตัวอย่าง เพื่อให้ได้ผลตามจุดมุ่งหมายของงานวิจัย ซึ่งตัวอย่างที่ยกมาแสดงนั้นไม่ซับซ้อนมากจนเกินไปและเป็นตัวอย่างที่เหมาะสม ชัดเจน ผู้อ่านสามารถเข้าใจได้โดยไม่จำเป็นต้องมีความรู้ด้านดนตรีมากนัก

<u>ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ</u>

1. ขยายขอบเขตของการพิจารณาความงามของดนตรี โดยไม่พิจารณาจากความพึงพอใจอย่างเดียว แต่พิจารณาความงามโดยมองที่เนื้อหาของตัวดนตรีนั้นเองด้วย

2. ทำให้การอธิบายสิ่งที่มีความงามโดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรี เป็นการอธิบายที่มีเหตุผลมากยิ่งขึ้น

บทที่ 2

เมื่อเรากล่าวว่าเพลง x มีความงาม เราไม่ได้กล่าวถึงความพึงพอใจของเราที่มีต่อเพลง X เท่านั้น เรายังกล่าวถึงคุณสมบัติบางอย่างในเพลง X ที่ทำให้เรารู้สึกพึงพอใจด้วย กล่าวคือ การกล่าวว่าเพลง X มีความงาม โดยบอกว่ามันให้ความพึงพอใจแก่เรานั้น แม้จะเป็นสิ่งที่จำเป็นแต่ไม่ใช่สิ่งที่เพียงพอ (ในที่นี้ความพึงพอใจที่เชื่อถือได้ จำเป็นต้องเป็นความพึงพอใจของผู้ที่มีคุณสมบัติพิเศษ ดังจะกล่าวต่อไป)

ถ้าการถกเถียงในเรื่องความงามมุ่งพิจารณาที่ความพึงพอใจแต่เพียงอย่างเดียว เราก็ไม่อาจหาข้อยุติได้ เนื่องจากคนแต่ละคนมีรสนิยมและความพึงพอใจที่แตกต่างกัน สิ่งที่จะช่วยทำให้การถกเถียงของเรามีเหตุผลมากขึ้นก็คือการแสดงให้เห็นว่าเพลง X มีความงามได้อย่างไร

ปัญหาของการพิจารณาความงามโดยใช้ความพึงพอใจเพียงอย่างเดียว

เดวิด ฮิวม์ (David Hume) เป็นนักปรัชญาคนหนึ่งซึ่งมีความคิดว่าความงามเป็นเรื่องของความรู้สึกพึงพอใจ เมื่อเราพูดว่าสิ่งหนึ่งงามเรากำลังบอกว่าสิ่งนั้นให้ความพึงพอใจแก่เรา เคนนิค (W.E. Kennick) ได้วิจารณ์ข้อเขียนจากเรื่อง "มาตราฐานแห่งรสนิยม" (Of The Standard of Tast) ของฮิวม์ โดยยกเอาใจความตอนหนึ่งมาวิจารณ์

> Though it be certain that beauty and deformity... are not qualities in objects, but belong entirely to the sentiment, internal or external, it must be allowed that there are certain qualities in objects which are fitted by nature to produce these

particular feelings.(Kennick 1979: 631)

เคนนิค กล่าวว่าเนื่องจาก "These particular feelings" หมายถึงความรู้สึกพึงพอใจและไม่พึงพอใจ ดังนั้นก็เท่ากับว่าความพึงพอใจเป็นแก่นสารของความงาม นั่นคือ สิ่งหนึ่งงามก็ต่อเมื่อมันให้ความพึงพอใจเท่านั้น แต่เคนนิคตั้งข้อสงสัยว่าเราสามารถถามได้ว่ามันเป็นเช่นนั้นจริงหรือไม่ และเป็นไปได้หรือไม่ที่วัตถุนั้นจะงามแต่ไม่ได้ให้ความพึงพอใจกับใครทั้งสิ้น การกล่าวว่า X งามแต่ X ไม่ทำให้ใครพึงพอใจเป็นการแสดงนัยถึงความขัดแย้งหรือไม่และจากแนวความคิดของฮิวม์ที่ถือว่าความพึงพอใจเป็นแก่นสาร (essence) ที่สำคัญของความงาม ก็จะทำให้ประโยคที่ว่า "ก. พึงพอใจกับวัตถุ X เพราะว่ามันงาม" มีความหมายเท่ากับ "ก. พึงพอใจกับวัตถุ X เพราะว่ามันทำให้ ก. พึงพอใจ"(Kennick 1979: 631-632) ซึ่งจากการวิจารณ์ฮิวม์ของเคนนิค ผู้เขียนเห็นด้วยในส่วนหนึ่งที่ว่า ถ้าเราตัดสินความงามจากการพิจารณาว่าเราพึงพอใจหรือไม่เพียงอย่างเดียว สิ่งที่งามก็จะมีความหมายเท่ากับสิ่งที่เราพึงพอใจเท่านั้น ส่วนข้อสงสัยของเคนนิคที่ว่าเป็นไปได้หรือไม่ที่วัตถุนั้นจะงามแต่ไม่ได้ให้ความพึงพอใจกับใครทั้งสิ้นนั้น ผู้เขียนยังจะไม่ตอบตอนนี้เพราะคำตอบเหล่านั้นจะอยู่ในทฤษฎีที่ผู้เขียนจะเสนอต่อไป แต่ในขณะนี้ให้กลับมาพิจารณาปัญหาในทฤษฎีของฮิวม์ต่อไปก่อน จากการที่เคนนิคได้วิจารณ์ฮิวม์ในลักษณะนั้น ดูเหมือนว่าทำให้เกณฑ์การตัดสินความงามไม่มีอยู่จริงเนื่องจากคนแต่ละคนมีรสนิยมหรือความชอบที่แตกต่างกัน คนหนึ่งพึงพอใจในสิ่งหนึ่งและกล่าวว่าสิ่งที่เขาพึงพอใจนั้นงาม ส่วนอีกคนหนึ่งไม่พึงพอใจในสิ่งเดียวกันนี้และสามารถกล่าวว่าสิ่งที่เขาไม่พึงพอใจไม่มีความงามได้เช่นกัน การถกเถียงว่าสิ่งนั้นงามหรือไม่ในกรณีนี้ เราไม่อาจหาข้อสรุปที่ถูกต้องได้ เพราะความงามเป็นเรื่องของบุคคล สัมพัทธ์ไปตามความรู้สึกพึงพอใจและไม่พึงพอใจ ยิ่งกว่านั้นคนคนเดียวกันในเวลาต่างกัน การตัดสินความงามของเขาต่อวัตถุ X ก็สามารถเปลี่ยนแปลงได้ นั่นคือในเวลา T1 - T2 เขารู้สึกพึงพอใจในวัตถุ X วัตถุ X จึงถือได้ว่างาม แต่ในเวลา T2 - T3 เขารู้สึกไม่พึงพอใจวัตถุ X ดังนั้นวัตถุ X ไม่งาม

จากที่กล่าวมาถ้าความงามเป็นเรื่องของความพึงพอใจเพียงอย่างเดียว การตัดสินความงามที่น่าเชื่อถือก็ไม่สามารถมีขึ้นได้ แต่ฮิวม์ไม่ต้องการการตัดสินความงามที่มีลักษณะเชื่อถือไม่ได้เช่นนี้ จึงได้เสนอวิธีการในการแก้ปัญหา กล่าวคือ เมื่อการตัดสินความงามโดยวัดจากความพึงพอใจของเรา ไม่ทำให้การตัดสินน่าเชื่อถือ เราจึงต้องพิจารณาความรู้สึกพึงพอใจร่วมกันของทุกคน ถ้าทุกคนมีความรู้สึกพึงพอใจในสิ่งหนึ่งร่วมกัน เราก็สามารถพูดได้ว่าสิ่งนั้นมีความงาม แต่การค้นหาความพึงพอใจร่วมกันเช่นนี้ยังไม่เพียงพอ ความพึงพอใจของผู้ที่สามารถเชื่อถือได้ จำเป็นต้องเป็นผู้ที่มีคุณสมบัติ 5 อย่าง กล่าวคือ

1. ต้องมีความละเอียดอ่อน (Delicacy) ถ้าเราทดลองเอาพวงกุญแจที่คล้องด้วยสายหนังใส่ไว้ในถังและเติมไวน์ให้เต็มถังนั้น คนบางคนที่ชิมไวน์จะสามารถบอกได้ว่ารสชาติของไวน์มีส่วนผสมของหนังและโลหะอยู่ด้วย แต่บางคนไม่สามารถบอกถึงความแตกต่างได้ คุณสมบัตินี้แสดงว่าคนบางคนมีการรับรู้ที่ละเอียดอ่อนมาก คนที่ขาดคุณสมบัตินี้จะไม่สามารถบอกได้ว่ามีสิ่งอื่นอยู่ในไวน์นั้น ถึงแม้ตัวอย่างนี้จะเป็นเรื่องเกี่ยวกับประสาทสัมผัสทางร่างกายโดยตรง แต่สามารถนำมาเปรียบเทียบได้กับสิ่งที่ใช้ในการรับรู้ความงามซึ่งอยู่ภายในจิตใจได้ เช่น ความละเอียดอ่อนในการแยกแยะองค์ประกอบต่าง ๆ ได้อย่างละเอียดในการพิจารณาความงาม ถึงแม้ว่าในความเป็นจริงแล้วเราจะยังไม่สามารถหากฎเกณฑ์ในการบ่งชี้ความงามที่ชัดเจนได้ แต่ต้องยอมรับว่าไม่ว่าจะเป็นความละเอียดอ่อนของประสาทสัมผัสทางด้านร่างกาย เช่นตัวอย่างข้างต้น ลิ้นมีความละเอียดอ่อนในการแยกแยะรสชาติต่าง ๆ ได้ หรือความละเอียดอ่อนในด้านความรู้สึกที่มีอยู่ภายในจิตใจคือ ความสามารถที่จะแยกสิ่งที่งามจากสิ่งที่ไม่งาม หรือสิ่งที่งามมากกว่าออกจากสิ่งที่งามน้อยกว่า บางคนจะมีการรับรู้ดีกว่าหรือละเอียดอ่อนกว่าบางคนเสมอ

2. ต้องมีการฝึกฝน (Practice) สิ่งนี้เป็นปัจจัยที่สำคัญอีกปัจจัยหนึ่งในการพัฒนาความละเอียดอ่อนของจิตใจ การที่เราเห็นวัตถุใด ๆ เป็นครั้งแรก จิตใจของเราไม่สามารถรับรู้คุณค่าหรือความบกพร่องของวัตถุนั้นได้ นั่นคือเราไม่สามารถแยกแยะความดีเลิศ (excellence) ในหลาย ๆ ด้านของมันได้

ไม่เห็นถึงความแตกต่างที่ชัดเจน คนที่ไม่เคยฝึกฝนมาก่อนจะลังเล ไม่สามารถบอกได้ว่าวัตถุนั้นงามหรือไม่งาม แต่ถ้าเขามีประสบการณ์กับสิ่งนั้นมากขึ้น เขาก็จะตัดสินได้อย่างเที่ยงตรงและมั่นใจยิ่งขึ้น สามารถแยกความงามและข้อบกพร่องออกจากกันได้ในแต่ละส่วน และสามารถแสดงให้เห็นถึงรายละเอียดในด้านคุณภาพว่าควรยกย่องหรือควรติ เมื่อทำได้เช่นนี้ก็จะสามารถกล่าวถึงคุณค่าของสิ่งนั้นได้อย่างไม่ผิดพลาด

3. ต้องมีการเปรียบเทียบ (Comparison) งานหลาย ๆ ประเภทและหลายระดับ ไม่ว่าจะเป็นงานที่อยู่ต่างสมัยกันหรือความงามที่ต่างระดับกัน เราควรที่จะเห็นความงามในลักษณะต่าง ๆ ให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ ซึ่งจะทำให้เราสามารถรู้ได้ว่าเราควรยกย่องงานชิ้นใดและควรติงานชิ้นใดได้อย่างถูกต้องมากยิ่งขึ้น การได้เห็นมากและมีการเปรียบเทียบมาก ไม่ว่างานนั้นจะอยู่ในสมัยใดหรือเป็นของเชื้อชาติไหนจะทำให้เราสามารถเห็นถึงความงามที่แตกต่างกันได้อย่างแม่นยำยิ่งขึ้น

4. ต้องไม่มีอคติ (Prejudice) ในการตัดสินความงาม งานศิลปะมีจุดประสงค์ที่จะทำให้เกิดผลบางอย่างต่อจิตใจของมนุษย์ จึงควรพิจารณาตามจุดประสงค์นั้น เช่น ถ้างานศิลป์มีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงต่อสาธารณชน ถึงแม้ว่า ก. จะเป็นศัตรูหรือเพื่อนของผู้สร้างงานนั้น ก. ต้องไม่นึกถึงความสัมพันธ์นี้ต้องทำตัวเป็นกลางเหมือนคนธรรมดาทั่ว ๆ ไป ส่วนงานศิลป์ที่มุ่งเพื่อคนซึ่งต่างเชื้อชาติหรือต่างยุคต่างสมัยกับเรา เช่น เพลงร้องในยุคกลางมุ่งแสดงถึงความศรัทธาในศาสนาคริสต์ของชาวตะวันตกเป็นหลัก ถ้าเรามีอคติก็จะยอมรับความคิดของคนในยุคกลางที่ให้ความสำคัญกับศาสนามากไม่ได้เนื่องจากเราถือตามความคิดในปัจจุบันที่ว่าศาสนาไม่มีความสำคัญมากไปกว่าศาสตร์ด้านอื่น ๆ

5. ต้องมีการรับรู้ที่ดี (Good sense) คุณสมบัตินี้เป็นเครื่องตรวจสอบว่ามีอคติเกี่ยวข้องกับการตัดสินความงามหรือไม่ และเป็นสิ่งที่ทำให้เห็นความสัมพันธ์ในส่วนต่าง ๆ ของงานซึ่งจะทำให้เห็นความงามในงานนั้น

ผู้ที่มีคุณสมบัติเหล่านี้ก็จะเป็นผู้ตัดสินความงามที่เชื่อถือได้ และการตัดสินของเขาถือได้ว่าเป็นการตัดสินที่ถูกต้อง(Hume 1979: 491-496)

อย่างไรก็ตามถึงแม้ฮิวม์จะพยายามแก้ปัญหาโดยวิธีดังกล่าว ก็อาจมีข้อสงสัยได้ว่า เป็นไปได้หรือไม่ที่จะมีคนที่มีลักษณะดังกล่าวนี้ ยิ่งกว่านั้นเราจะสามารถรู้ได้อย่างไรว่าคนคนนั้น มีคุณสมบัติเช่นนั้นจริง จากข้อสงสัยแรก ความเป็นไปได้หรือไม่นั้น ไม่เกี่ยวข้องกับข้อเสนอของฮิวม์ นั่นคือถึงแม้ว่าตามความเป็นจริงแล้วเรายังหาคนเช่นนั้นไม่พบก็ตาม ทฤษฎีของฮิวม์ก็สามารถดำเนินต่อไปได้ กล่าวคือ เมื่อใดที่มีคนที่มีคุณสมบัติครบ 5 อย่างดังกล่าว การตัดสินความงามโดยวัดจากความพึงพอใจของเขา (แม้เพียงคนเดียวก็ตาม) ถือได้ว่าเป็นการตัดสินความงามที่น่าเชื่อถือที่สุด

อย่างไรก็ตามถึงแม้เราสามารถสมมติได้ว่า เราพบคนที่อ้างว่ามีคุณสมบัติดังกล่าว 2 คน คือ A และ B เมื่อเราพิจารณาการตัดสินความงามของภาพ X ตามคำตัดสินของ A และ B ในเวลา T1 - T2 A กล่าวว่าภาพ X ให้ความพึงพอใจกับเขา เขาจึงตัดสินว่ามันงาม และในเวลาเดียวกันนี้ B กล่าวว่าภาพ X ไม่ให้ความพึงพอใจกับเขา ดังนั้นการตัดสินของเขาคือภาพ X ไม่มีความงาม ถ้าเราเชื่อว่า 2 คนนี้มีคุณสมบัติดังกล่าวจริง ภาพ X ก็จะต้องมีความงามและไม่มีความงามในเวลาเดียวกัน ซึ่งความคิดเช่นนี้ขัดแย้งในตัวเองและเราไม่อาจยอมรับได้ แต่กรณีนี้ฮิวม์อาจตอบได้ว่า เป็นไปได้ว่า A หรือ B คนใดคนหนึ่งไม่มีคุณสมบัติเช่นนั้นจริง หรือถ้ามีทั้งคู่ก็ต้องมีความแตกต่างกันอย่างมาก เพราะถ้าทั้งคู่มีคุณสมบัติเหล่านั้นใกล้เคียงกัน การตัดสินของเขาก็จะต้องตรงกันเสมอ และถึงแม้ว่า A กับ B จะตัดสินความงามของภาพ X ในเวลาที่แตกต่างกันก็ตาม ความพึงพอใจของพวกเขาจะต้องตรงกันและตัดสินความงามได้เหมือนกัน กรณีเช่นนี้จึงไม่สามารถเกิดขึ้นได้ ถ้าเป็นเช่นนี้ให้เราพิจารณากรณีต่อไปนี้ ในเวลา T3 - T4 A ผู้ซึ่งอ้างว่าเขามีคุณสมบัติ 5 อย่าง บอกว่าเขาพึงพอใจในภาพ Y และบอกว่ามันงาม เราจะเชื่อได้ในทันทีหรือไม่

ว่า ภาพ Y มีความงามจริง ยิ่งกว่านั้นเมื่อเวลาผ่านไป T5 - T6 A ได้บอกว่าเขาไม่พึงพอใจในภาพ Y จึงบอกว่ามันไม่งาม ดังนั้นภาพ Y จึงงามในเวลาหนึ่งและไม่งามในอีกเวลาหนึ่งโดยการตัดสินของคน ๆ เดียวกัน เราจะเลือกเชื่อ A ในเวลา T3 - T4 หรือในเวลา T5 - T6 ในกรณีนี้ฮิวม์ก็อาจจะตอบเหมือนเดิมว่า A ในเวลา T3 - T4 ต่างจาก A ในเวลา T5 -T6 และต้องมีช่วงเวลาหนึ่งที่ A มีคุณสมบัติเช่นนั้นจริง การตัดสินของ A จึงถูกในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งเท่านั้น แต่การตอบเช่นนี้ผู้เขียนเห็นว่าไม่ได้ช่วยให้เรารู้ได้เลยว่า A ในช่วงเวลาใดที่เราสามารถเชื่อถือได้ หรือเราไม่สามารถรู้ได้ว่า A หรือ B ใครที่มีคุณสมบัติเหล่านั้นจริง เพราะการตัดสินความงามจะถูกต้องก็ต่อเมื่อเกิดจากความพึงพอใจของคนที่มีคุณสมบัติเหล่านั้น ซึ่งเมื่อมีคนคนหนึ่งอ้างกับเราว่าตัวเขามีคุณสมบัติดังกล่าว เราจะพิสูจน์ได้อย่างไรว่าเขามีคุณสมบัติเหล่านั้นจริง เพราะการตัดสินของเขาขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของเขาคนเดียว เราจะรู้ได้อย่างไรว่าในเวลานั้นเขาโกหกหรือไม่ นั่นคือเขาเป็นเพียงคนเดียวที่รู้ว่าเขาโกหกหรือไม่ ถ้าเขาโกหกเราก็ไม่รู้ว่าเขาโกหกหรือถ้าเขาไม่โกหก เราก็ไม่รู้อีกเช่นกันว่าเขาไม่ได้โกหก และถ้าในกรณีที่เขาบอกว่าเขาไม่ได้โกหก ปัญหาที่อาจเกิดขึ้นได้คือ ในชั่วขณะนั้นเขาจะรู้ได้อย่างไรว่าเขามีคุณสมบัติ 5 อย่าง

อย่างไรก็ตามปัญหานี้เกิดจากการตัดสินความงามที่มุ่งมองจากความรู้สึกพึงพอใจเท่านั้น ถึงแม้ว่าจะเป็นคนที่มีคุณสมบัติเหล่านั้นก็ตาม การตัดสินของเขาจะไม่สามารถอธิบายได้ (นอกจากความพึงพอใจของเขาเท่านั้น) เราจะรู้ได้อย่างไรว่า A มีคุณสมบัติเหล่านั้นจริง ปัญหานี้อาจสามารถแก้ไขได้โดยการเชื่อมโยงคำอธิบายไปยังตัววัตถุด้วย นั่นคือ A จะต้องอธิบายให้เราเห็นได้ว่าคุณสมบัติอะไรที่ทำให้สิ่งที่ A บอกว่างาม มีความงาม ซึ่งถ้าคำอธิบายมีเหตุผลเราก็สามารถเชื่อคำตัดสินของ A ได้อย่างเต็มใจ

บทความตอนหนึ่งของฮิวม์ได้กล่าวไว้ว่า (เป็นบทความเดียวกับที่ยก

มากล่าวในหน้าที่ 4)

> Though it[3] be certain that beauty and deformity... are not qualities in objects, but belong entirely to the sentiment, internal or external, it must be allowed that there are certain qualities in objects which are fitted by nature to produce these particular feelings. (Kennick 1979: 631)

จะเห็นได้ว่าถึงแม้ฮิวม์กล่าวว่าการตัดสินความงามเป็นเพียงเรื่องของความรู้สึกพึงพอใจเท่านั้น ไม่ได้เกี่ยวข้องกับตัววัตถุ นั่นคือการบอกว่าสิ่งหนึ่งงามจะต้องสำรวจที่ความรู้สึกของเราว่าเราพึงพอใจมันหรือไม่ แต่ฮิวม์ยังกล่าวด้วยว่าในตัววัตถุมีคุณสมบัติบางอย่างที่ทำให้เรารู้สึกพึงพอใจ ซึ่งจากการกล่าวเช่นนี้สามารถถามได้ว่าคุณสมบัติบางอย่างที่มีอยู่ในตัววัตถุคือคุณสมบัติอะไร และทำไมมันจึงทำให้เราเกิดความพึงพอใจ

ถ้าเราสามารถกล่าวได้ว่าคุณสมบัติเหล่านั้นคืออะไร คำอธิบายว่าสิ่งนี้มีความงามเพราะมีคุณสมบัติเหล่านั้นก็น่าจะเป็นสิ่งที่ทำให้คำอธิบายของเราน่าเชื่อถือ และทำให้เรารู้ว่าสิ่งที่มีความงาม งามได้อย่างไรด้วย

บทที่ 3

<u>ความงามมีเงื่อนไขหรือไม่</u>

ถ้าความงามเป็นเรื่องของความพึงพอใจเพียงอย่างเดียว และเราไม่สามารถอธิบายได้ว่าทำไมสิ่งนี้จึงมีความงาม หรือเราไม่สามารถอธิบายได้ว่ามันงามได้อย่างไร ก็หมายความว่าความงามเป็นเรื่องของความรู้สึกเพียงอย่างเดียว ไม่มีมโนทัศน์ (Concept) ใด ๆ มาอธิบายได้ แต่ผู้เขียนได้ชี้ให้เห็นแล้วว่าการคิดว่าความงามเป็นเพียงเรื่องของความรู้สึกเพียงอย่างเดียวนั้น ไม่สามารถบอกได้ว่าสิ่งนั้นงามได้อย่างไร และไม่สามารถตัดสินได้ว่าสิ่งนี้งามกว่าสิ่งนั้นได้อย่างไร หรือบางครั้งอาจทำให้สิ่งที่งามกลายเป็นสิ่งที่ไม่งามได้ ดังนั้นเมื่อต้องการอธิบายว่าสิ่งหนึ่งงามได้อย่างไร ก็จำเป็นต้องคิดว่าความงามเป็นเรื่องของมโนทัศน์ และมีเงื่อนไข ซึ่งความคิดเช่นนี้จะถูกเสนอก็ต่อเมื่อได้แสดงให้เห็นแล้วว่าความงามเป็นเรื่องของมโนทัศน์ และเป็นสิ่งที่มีเงื่อนไขได้อย่างไรเสียก่อน ซึ่งทำได้โดยพิจารณาแนวความคิดของนักปรัชญาที่กล่าวถึงเรื่องนี้โดยตรงคือ อิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant) แฟรงค์ ซิบลีย์ (Frank Sibley) และ กาย เซอร์เซลโล (Guy Sercello)

คานท์ได้กล่าวไว้ว่าความงามไม่ใช่เรื่องของมโนทัศน์ การตัดสินความงามจึงไม่ใช่เรื่องของความเข้าใจหรือเหตุผล ดังนั้นเราจึงไม่สามารถอธิบายได้ว่าสิ่งที่งาม งามได้อย่างไร คานท์ไม่ได้เสนอวิธีที่ทำให้เราสามารถบอกได้ว่าสิ่งที่เราบอกว่างาม งามได้อย่างไร สำหรับคานท์ความงามไม่สามารถอธิบายได้โดยมโนทัศน์ใด ๆ ความงามของคานท์จึงมีลักษณะเป็นอัตวิสัย (subjective) คานท์ บอกว่า การตัดสินว่าอะไรงามจะต้องเกิดจากการเห็นร่วมกันหรือมีความรู้สึกร่วมกัน เพราะฉะนั้น อาจมองได้ว่าการตัดสินนี้เป็นภววิสัย (objective) ในแง่หนึ่ง แต่นี่ไม่ได้หมายความว่าสำหรับคานท์

ความงามจะเป็นภววิสัย (objective concept) ที่สามารถหาหลักการหรือเงื่อนไขที่จำเป็นและเพียงพอได้ ตัวอย่างเช่น A เห็นว่าภาพ X งาม และคิดว่าคนอื่นเมื่อเห็นภาพ X แล้วจะเห็นด้วยกับเขาว่าภาพ X งาม A จะไม่สามารถอธิบายให้ B ซึ่งยังไม่เคยเห็นภาพ X มาก่อน เห็นถึงความงามของภาพ X ได้ นอกจาก B จะเห็นความงามของภาพนี้ด้วยตนเอง และถึงแม้ว่า A พา B ไปดูภาพ X แต่ถ้า B ไม่เห็นว่าภาพ X มีความงาม A ก็ไม่สามารถช่วยให้ B เห็นความงามของภาพ X ได้ จากการอธิบายถึง เส้น สี หรือ คุณสมบัติอื่น ๆ ในภาพ X ดังนั้นจากการกล่าวถึงสิ่งเหล่านี้ A ไม่สามารถบอกได้ว่าภาพ X งามได้อย่างไร และ B ก็ไม่สามารถเห็นได้ว่าภาพ X งามได้อย่างไรเช่นกัน เพราะถ้าเราพูดถึงคุณสมบัติของมัน หมายความว่าเรากำลังใช้มโนทัศน์อธิบายสิ่งนั้น (Kant 1979: 508)

อย่างไรก็ตามเพื่อเป็นการทำให้ความคิดเรื่องนี้ชัดเจนยิ่งขึ้น เราควรพิจารณาแนวความคิดที่มีลักษณะเดียวกันนี้ของนักปรัชญาอีกคนหนึ่งคือ แฟรงค์ ซิบลีย์ (Frank sibley) ซึ่งคิดว่าคำทางสุนทรียะ (Aesthetic Term) ไม่สามารถอธิบายได้อย่างมีเงื่อนไข หรือไม่สามารถอธิบายได้โดยคำที่ไม่ใช่คำทางสุนทรียะ (Non Aesthetic Term) จะเห็นได้ชัดเจนจากการที่ซิบลีย์ได้กล่าวไว้ว่า

> Whatever kind of dependence this is, and there are various relationships between aesthetic qualities and non-aesthetic features, what I want to make clear in this paper is that there are no non-aesthetic features which serve in any circumstances as logically sufficient conditions for applying aesthetic term. Aesthetic or taste concept are not in this respect condition-governed at all. (Sibley 1979 : 544)

ชิบลีย์ยกตัวอย่างคำทางสุนทรียะคำว่า นุ่มนวล (delicate) มาอธิบายให้เห็นว่าเราไม่สามารถหาเงื่อนไขที่เพียงพอในการอธิบายคำนี้ได้โดยเปรียบเทียบกับคำว่า ฉลาด (intelligent) ซึ่งไม่ใช่คำทางสุนทรียะและสามารถหาเงื่อนไขที่เพียงพอในการอธิบายได้ ดังจะเห็นได้จากข้อเขียนดังต่อไปนี้ของเขา

> An individual characterized by some of these features may not yet qualify to be called lazy or intelligent, and so on, beyond all question, but all that is needed is to add some further (indefinite) number of such characterizations and a point is reached where we have enough. (Sibley 1979 : 545)

ส่วนการบอกว่าภาพภาพหนึ่งมีความนุ่มนวล คนส่วนใหญ่มักจะนำสิ่งนี้มาสัมพันธ์กับการที่มันมีสีจาง หรือกล่าวอีกแง่หนึ่งคือ เรามักคิดว่าความนุ่มนวลของภาพนี้เกิดจากการที่มันมีสีจาง ซึ่งถึงแม้ว่าโดยส่วนมากแล้วการมีสีจางจะทำให้สิ่ง ๆ นั้นมีความนุ่มนวลก็ตามแต่การกล่าวเช่นนี้ ชิบลีย์ ไม่เห็นด้วยเนื่องจากสีจางไม่ใช่เงื่อนไขที่เพียงพอของความนุ่มนวลหรือสีจางไม่ได้มีความหมายมุ่งไปยังความนุ่มนวล เพราะเราสามารถหาภาพที่มีสีจาง แต่ไม่มีความนุ่มนวลได้หรือเราสามารถหาภาพที่ฉูดฉาดโดยที่มีสีจางก็ได้อีกเช่นกัน ชิบลีย์ได้กล่าวว่าเมื่อเราพูดว่างานศิลปชิ้นนี้หรือภาพเขียนภาพนี้มีความนุ่มนวล เราสามารถชี้เฉพาะลงไปได้ว่าการมีสีจางหรือเส้นโค้งที่จุดนี้ทำให้ภาพนี้มีความนุ่มนวล แต่เมื่อสีจางลักษณะดังกล่าวหรือเส้นโค้งเส้นนี้ไปปรากฏบนภาพอื่น ๆ ก็ไม่สามารถทำให้ภาพอื่น ๆ มีลักษณะนุ่มนวลได้ ดังนั้นการมีสีจางและเส้นโค้งจึงไม่สามารถเป็นเงื่อนไขให้กับความนุ่มนวลได้ ซึ่งต่างจากการอธิบายคำว่า "ฉลาด" ที่เราสามารถหาเงื่อนไขได้ เช่น หัวไว เพราะถ้าเรากล่าวว่าคนนี้หัวไว เราสามารถคิดได้ว่าคนนี้มีทางที่จะฉลาดได้ เราสามารถหาเงื่อนไขของคนที่จะฉลาดได้ โดยกล่าวว่ามี A B C D ... ซึ่งในที่สุดเมื่อมีเงื่อนไข

มากพอก็จะสามารถนำเงื่อนไขทั้งหมดนี้มาอธิบายคำว่า "ฉลาด" ได้ แต่คำว่า "นุ่มนวล" นั้น เราไม่อาจกำหนดได้ว่า สีจางเป็นเงื่อนไขประการหนึ่งของมัน เนื่องจากโดยตัวมันเองแล้ว "สีจาง" ไม่ได้มีความหมายมุ่งตรงไปยังความนุ่มนวล ซึ่งต่างจากหัวไวที่มีแนวโน้มมุ่งไปยังความฉลาด ดังนั้นไม่มีแม้แต่เพียงเงื่อนไขเดียวที่จะสามารถอธิบายได้ว่าอะไรทำให้ภาพนี้มีความนุ่มนวล (Sibley 1979: 542-552)

การกล่าวเช่นนี้ดูเหมือนจะทำให้คำทางสุนทรียะไม่สามารถกำหนดเงื่อนไขใด ๆ ได้จริง และถ้าเป็นเช่นนี้การกำหนดเงื่อนไขของความงามก็ไม่สามารถทำได้เช่นเดียวกัน แต่ก่อนจะสรุปเช่นนี้ให้พิจารณาว่าการอ้างเหตุผลของซิบลีย์เป็นการกระโดดข้ามขั้นหรือไม่ ซึ่งเราจะเห็นได้เมื่อเราพิจารณาให้ละเอียด

เนื่องจากความนุ่มนวล เป็นคำที่มีความหมายกว้างมาก เพราะมันใช้กับวัตถุ (object) หลายประเภทจึงทำให้ดูราวกับว่าเราไม่สามารถกำหนดเงื่อนไขมันได้ แต่นั่นเป็นเพียงเพราะว่าเราพิจารณาคำนี้ในลักษณะที่กว้างเกินไป เมื่อเราหันมาพิจารณาโดยมองจากส่วนที่เล็กที่สุดก่อน เราก็จะเห็นว่าการกำหนดเงื่อนไขของความนุ่มนวลไม่ใช่เรื่องที่ยากมากนัก ผู้เขียนขอเสนอให้พิจารณาความนุ่มนวลในแง่ของสี เมื่อเรากำหนดขอบเขตลงไปเช่นนี้เราก็สามารถจะมองเห็นเงื่อนไขที่ทำให้สีมีความนุ่มนวลได้ เงื่อนไขเหล่านี้อาจประกอบไปด้วยการมีสีอ่อน สีจาง ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ถือได้ว่าเป็นเงื่อนไขที่มีแนวโน้มมุ่งไปยังความนุ่มนวลของสีได้เสมอ (เงื่อนไขเหล่านี้อาจจะยังไม่ใช่เงื่อนไขที่เพียงพอ อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนเห็นว่ามันเป็นเงื่อนไขที่มีแนวโน้มมุ่งไปยังความนุ่มนวลของสีได้) ภาพ 2 ภาพ ที่มีลักษณะเหมือนกันทุกอย่างแตกต่างกันที่สีเท่านั้น ภาพแรกมีสีเข้มมาก ส่วนภาพที่สองใช้สีจางและอ่อน เราสามารถบอกได้ทันทีว่า ภาพที่สองมีความนุ่มนวลมากกว่าภาพแรก จากสิ่งนี้จะเห็นได้ว่าเงื่อนไขที่จะทำให้เกิดความนุ่มนวลของสีก็คือ สีจาง สีอ่อน เป็นต้น

ซึ่งหมายความว่า เราสามารถกำหนดเงื่อนไขให้กับคำทางสุนทรียะได้ ตัวอย่างนี้แสดงให้เห็นถึงความซับซ้อนที่น้อยที่สุด จึงทำให้เราเห็นเงื่อนไขที่จะทำให้เกิดความนุ่มนวลของสีได้ชัดเจน และสามารถเข้าใจได้ง่าย

อย่างไรก็ตาม เมื่อเราใช้คำว่านุ่มนวลให้มีความหมายกว้างขึ้นอีก เราจะพบความยากลำบากในการหาเงื่อนไขมาอธิบายคำคำนี้มากยิ่งขึ้น เช่น เมื่อเราพิจารณาภาพลายเส้นรูปดอกกุหลาบ ภาพหนึ่ง ซึ่งระบายสีน้ำเงินเข้ม และเรากล่าวว่าภาพนี้มีความนุ่มนวล นั่นไม่ได้แสดงว่า สีอ่อน สีจาง ไม่ใช่เงื่อนไขที่สามารถมุ่งไปยังความนุ่มนวลได้ เราต้องไม่ลืมว่าสิ่งที่กล่าวมานั้นเป็นเงื่อนไขของความนุ่มนวลของสี แต่ในขณะนี้เรากำลังพิจารณาความนุ่มนวลของภาพ ซึ่งมีองค์ประกอบอย่างอื่นที่เราพิจารณาอยู่นอกจากสี กล่าวคือลายเส้น เมื่อเราพูดว่าภาพนี้นุ่มนวล เราหมายความว่าภาพนี้นุ่มนวลถึงแม้สีจะเข้ม มันเป็นภาพที่ขาดความนุ่มนวลของสี แต่ลายเส้นของภาพทำให้เกิดความนุ่มนวล ซึ่งมีน้ำหนักมากกว่าสีเข้ม ซึ่งทำลายความนุ่มนวล ดังนั้นโดยรวมแล้วภาพนี้จึงมีความนุ่มนวล (เมื่อเราเปลี่ยนภาพนี้ให้เป็นสีอ่อน จาง ก็เป็นที่แน่นอนว่าภาพนี้จะมีความนุ่มนวลมากขึ้น) จากตัวอย่างนี้เราสามารถเห็นการที่ซิบลีย์กระโดดข้ามขั้นได้อย่างชัดเจน ซิบลีย์ถือว่าภาพที่มีสีอ่อน จาง แต่ไม่นุ่มนวลเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่า สีอ่อนและสีจางไม่ได้เป็นเงื่อนไขที่จะมีแนวโน้มมุ่งไปยังความนุ่มนวล ซึ่งในความเป็นจริงแล้วสีอ่อนและสีจางเป็นเงื่อนไขที่สามารถมีแนวโน้มมุ่งไปยังความนุ่มนวลของสี เราสามารถกล่าวได้ว่าสีอ่อน จาง ตรงจุดนั้นในภาพที่ซิบลีย์บอกว่าไม่มีความนุ่มนวล มีความนุ่มนวล แต่การที่ภาพรวมทั้งภาพนั้นไม่นุ่มนวล เป็นเพราะมีองค์ประกอบอื่น ๆ ถูกพิจารณาประกอบด้วย เช่น ลายเส้นไม่นุ่มนวล หรือ รูปทรงไม่นุ่มนวล ฯลฯ (ซึ่งเงื่อนไขความนุ่มนวลของสิ่งเหล่านี้ก็แตกต่างจากเงื่อนไขของความนุ่มนวลของสี) เมื่อพิจารณาโดยรวมทั้งหมดแล้ว ความนุ่มนวลของสีบริเวณนั้นไม่มากพอที่จะทำให้ภาพรวมทั้งหมดมีความนุ่มนวล สิ่งนี้ไม่ได้เป็นการสนับสนุนว่าเราไม่สามารถกำหนดเงื่อนไขของความนุ่มนวลได้เลยแม้แต่น้อย แต่มันแสดงให้เห็นว่าเมื่อพิจารณาถึงความ

นุ่มนวลของภาพทั้งภาพ เงื่อนไขที่จะใช้อธิบายว่าทำไมภาพนี้จึงมีความนุ่มนวลจะถูกขยายมากขึ้น และมีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้นตามไปด้วยเราจึงไม่อาจตอบได้ในทันทีว่าเงื่อนไขทั้งหมดคืออะไร สิ่งนี้ทำให้การพิจารณาอย่างไม่รอบคอบมักจะด่วนตัดสินว่าเราไม่มีเงื่อนไขใด ๆ ที่จะอธิบายความนุ่มนวลของภาพนั้นได้. แต่ผู้เขียนได้ชี้ให้เห็นแล้วว่าถ้าเรามองจากส่วนที่เล็กที่สุดก่อนเราจะสามารถหาสาเหตุหรือเงื่อนไขเหล่านั้นได้ไม่ยากนัก ถึงแม้ว่าเงื่อนไขจะซับซ้อนและยุ่งยากมากขึ้นก็ไม่ได้หมายความว่าสิ่งนี้จะไม่มีเงื่อนไข ซึ่งเมื่อเป็นเช่นนี้ ความงามหรือความนุ่มนวล และคำภาวสุนทรียะอื่น ๆ ก็มีเงื่อนไขได้เพียงแต่ซับซ้อนขึ้นตามขอบเขตของมัน

ดังนั้นถ้าเราจำกัดขอบเขตของการพิจารณาเงื่อนไขเหล่านั้น เช่น เราพิจารณาเงื่อนไขที่ทำให้เกิดความนุ่มนวลของภาพภาพนี้ เราจะสามารถกล่าวได้ว่าเงื่อนไขใด สำหรับภาพนี้ที่ทำให้ภาพนี้มีความนุ่มนวลได้ ซึ่งการหาเงื่อนไขเช่นนั้นก็จะไม่ใช่เรื่องยากลำบากมากนัก และการเปรียบเทียบว่าภาพ 2 ภาพ ภาพใดมีความนุ่มนวลมากกว่ากัน เราก็ควรจำกัดตัวเองให้ยุ่งเกี่ยวกับภาพ 2 ภาพนี้เท่านั้น และพิจารณาความนุ่มนวลของแต่ละภาพโดยพิจารณาจากเงื่อนไขของแต่ละภาพที่ต่างกันออกไป ในที่สุดเราก็จะพบเงื่อนไขว่าทำไมภาพนี้จึงนุ่มนวลกว่าอีกภาพหนึ่งได้

<u>เราจะอธิบายว่าสิ่งสิ่งหนึ่งมีความงามได้อย่างไร</u>

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนั้น ทำให้เห็นว่าความงามเป็นสิ่งที่มีเงื่อนไข การที่เรากล่าวว่าภาพนี้มีความงาม เราสามารถอธิบายได้ว่าทำไมมันจึงมีความงาม ซึ่งหมายความว่า ความงามเป็นเรื่องของมโนทัศน์ การพิจารณาเช่นนี้จึงเป็นการมุ่งความสนใจไปยังตัววัตถุที่ถูกพิจารณา ดังนั้นจึงทำให้เราสามารถอธิบายได้ว่าสิ่งที่งาม งามได้อย่างไร เซอร์เซลโล (Sircello) เป็นนักปรัชญาคนหนึ่งที่มีแนวความคิดเช่นนี้ เซอร์เซลโลได้กล่าวว่า

"In general, the beauty of an "object"X would seem to be nothing but the beauty of all its properties that are beautiful..."(Sircello 1979: 528)

นั่นคือ โดยทั่วไปแล้ว ความงามของวัตถุ X ก็คือความงามของคุณสมบัติทั้งหมดที่งามของ X

ดังนั้นสำหรับวัตถุที่งามทั้งหลาย เราสามารถพูดถึงสิ่งที่งามเกี่ยวกับมันโดยอ้างถึงคุณสมบัติที่งามของมัน เป็นการไม่ถูกต้องที่จะกล่าวว่าวัตถุนั้นงามโดยไม่สามารถบอกได้ว่าวัตถุนั้นงามได้อย่างไร ให้พิจารณาตัวอย่างของเชอร์เชลโล "What is beautiful about Helen is, say, only her skin, and what is beautiful about her skin, say, is only its clearness."(Sircello 1979: 529)

จะเห็นได้ว่าสิ่งที่ทำให้ Helen สวย ก็คือผิวของเธอ และถ้าถามว่าอะไรที่ทำให้ผิวของเธอสวย คำตอบก็คือ การที่ผิวของเธอมองดูสดใส ดังนั้นทฤษฎีความงามจะต้องมุ่งพิจารณาถึงความสดใสของผิวของ Helen (คุณสมบัติที่นำมาพิจารณาจะต้องถูกจำกัดให้อยู่ในขอบเขตของคุณสมบัติที่งามเท่านั้น จากเงื่อนไขข้อนี้คุณสมบัติบางอย่างเช่น เล็ก ช้า สูง ฯลฯ จึงอยู่นอกขอบเขตของคุณสมบัติที่จะนำมาพิจารณาในทฤษฎีความงาม)

จากที่กล่าวมาสามารถสรุปได้ว่า เมื่อเราพูดว่า สิ่งหนึ่งงาม เรากำลังพูดว่ามันงาม เมื่อเกี่ยวเนื่องกับอีกสิ่งหนึ่ง ดังที่เชอร์เชลโลได้เขียนไว้ว่า "a statement of the form X is beautiful (simpliciter) implies one or more statements of the form X is beautiful with respect to Y" (Sircello 1979: 532)

ในทำนองเดียวกันการที่เราพูดว่าวัตถุทั้งหมดงามเมื่อเกี่ยวเนื่องกับวัตถุอื่น (หรือคุณสมบัติ) ก็อาจเกิดคำถามขึ้นได้ว่าคุณสมบัติที่งามทั้งหมดงามเพราะเกี่ยวเนื่องกับคุณสมบัติอื่น ๆ หรือไม่ เชอร์เชลโลได้ยกตัวอย่าง สี ซึ่งเป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งของวัตถุ โดยเสนอว่าการที่วัตถุหนึ่งงามได้เพราะสีแดงของมันนั้น เราสามารถถามได้ว่าอะไรทำให้สีแดงของวัตถุนั้นงาม คำตอบที่ได้ก็คือความสด (Vividness) ของมัน ถ้าเรานำเอาวัตถุสีแดงมาทำให้เปื้อนโคลนหรือฝุ่น ความสดของสีแดงจะลดลง วัตถุนั้นก็จะมีความงามน้อยลงเช่นกัน เพราะสีแดงมีความสดน้อยลง ความสดของสีจึงเป็นคุณสมบัติที่มีลำดับชั้น (Degree) ดังนั้นวัตถุจะงามได้เนื่องจากสีแดงที่มีคุณสมบัติสดอย่างมาก (high degree) นอกจากนั้น ความงามในแง่อื่นของสี เช่น ความเข้มลึก (depth)ของสีดำ ความบริสุทธิ์ (purity) ของสีขาว ความละเมียดละไม (delicacy) ของดอกกุหลาบสีชมพู ฯลฯ ก็ถือได้ว่าเป็นคุณสมบัติของสีที่มีลำดับชั้น เช่นเดียวกับความสดของสี ดังนั้นความงามของวัตถุหนึ่งขึ้นอยู่กับความงามของคุณสมบัติที่เป็นลำดับชั้นของมัน จากกฎข้อนี้จึงตัดคุณสมบัติบางอย่างออกไปได้ เช่น ความเป็นสี่เหลี่ยมซึ่งไม่มีลำดับชั้นเพราะการมีคุณสมบัติสี่เหลี่ยม ถ้ามีก็ถือว่าเป็นสี่เหลี่ยม ถ้าไม่มีก็ถือว่าไม่เป็นสี่เหลี่ยม ไม่มีความเป็นสี่เหลี่ยมมากหรือน้อย นอกจากนั้นคุณสมบัติที่เป็นลำดับชั้นเหล่านี้ (ความสด ความเข้มลึก ความละเมียดละไม ฯลฯ) ไม่สามารถวัดได้ในทางปริมาณ หรือไม่สามารถกำหนดได้เป็นตัวเลขที่แน่นอน ซึ่งต่างจากคุณสมบัติที่เป็นลำดับชั้นอย่างอื่น เช่น ความสูง ความหนัก ฯลฯ ที่สามารถวัดได้ในทางปริมาณ เชอร์เชลโลเรียกคุณสมบัติประเภทแรกนี้ว่า "คุณสมบัติแห่งคุณลักษณะที่เป็นลำดับชั้น" (Properties of Qualitative Degree) หรือ P.Q.D.ซึ่งเชอร์เชลโลได้กล่าวถึงลักษณะของ P.Q.D. ไว้อย่างชัดเจนดังนี้

> A generic feature of any P.Q.D. F is that it be possible for one "object" to be more or less F than another "object" A specific feature of any P.Q.D. F is that the degree to which one "object"

> is more or less F than another is not numerically determinable according to a single scale that can measure the degree to which any given "object" is more or less F than any other "object."... The specific feature of P.Q.Ds, moreover, means that there is no uniform and general scale of measurement for the degrees of a P.Q.D. (Sircello 1979: 535)

จากนั้นเซอร์เซลโลได้แบ่ง P.Q.D. ออกเป็น 2 ประเภทคือ P.Q.D. ที่มีลักษณะบกพร่อง และ P.Q.D. ที่ไม่บกพร่อง P.Q.D. ประเภทแรกนั้นอาจจะบกพร่องได้ 2 ลักษณะคือ บกพร่องแบบสากล หมายถึง P.Q.D. ที่บกพร่องเสมอไม่ว่ากรณีใด เช่น ทรุดโทรม ไม่แม่นยำ ฯลฯ และบกพร่องแบบสัมพัทธ์กับชนิดของวัตถุ นั่นคือ P.Q.D. นั้นจะบกพร่องหรือไม่ ขึ้นอยู่กับวัตถุที่มีมันอยู่ เช่น เรียบ จะเป็น P.Q.D. ที่บกพร่องเมื่ออยู่ในยางรถยนต์ แต่เป็น P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องของถนน และเราสามารถแบ่ง P.Q.D. ในอีกลักษณะหนึ่งได้เป็น 2 แบบเช่นกัน คือ P.Q.D. ที่มีลักษณะการปรากฏที่บกพร่อง และ P.Q.D. ที่มีลักษณะการปรากฏที่ไม่บกพร่อง ประเภทแรกแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะเช่นกันคือ แบบสากล เช่น ดูทรุดโทรม และแบบสัมพัทธ์กับวัตถุ เช่น ดูราบเรียบ (Sircello 1979: 535-536)

เมื่อแบ่งลักษณะของ P.Q.D. ดังกล่าวแล้ว ให้เรามาดูตัวอย่างที่ว่าวัตถุงามเพราะสีของมันอีกครั้งหนึ่ง เราอาจกล่าวได้ว่าวัตถุงามเพราะคุณสมบัติที่งามของมัน ซึ่งก็คือสีของมันนั่นเอง และสีนี้ก็งามเพราะคุณสมบัติที่งามของมัน ซึ่งก็คือ P.Q.D. ที่งาม จากทั้งหมดนี้เชอร์เซลโลจึงสรุปว่า P.Q.D. ของวัตถุจะงามก็ต่อเมื่อ ประการแรก มันไม่ใช่คุณสมบัติที่บกพร่อง ประการที่สอง มันไม่ใช่คุณสมบัติที่มีคุณลักษณะการปรากฏที่บกพร่อง ประการที่สาม คุณสมบัตินั้นแสดงอยู่ในวัตถุในระดับที่สูงมาก ดังนั้นวัตถุใด ๆ ก็ตามจะงามต่อเมื่อมี P.Q.D.

ดังกล่าวอย่างน้อยที่สุดหนึ่งอย่างในระดับสูง(Sircello 1979: 537)

ถึงแม้ทฤษฎีความงามของเชอร์เชลโล จะทำให้เราเห็นว่าความงามเป็นเรื่องของมโนทัศน์ได้ก็ตาม เราก็ยังสามารถพบปัญหาที่มีอยู่ในทฤษฎีของเชอร์เชลโลได้ ปัญหาแรกที่สามารถพบได้ก็คือ เชอร์เชลโลไม่ได้กำหนดจำนวนของ P.Q.D. ที่บกพร่องและไม่บกพร่องมาอย่างชัดเจน ปัญหานี้จะเข้าใจได้ง่ายขึ้นเมื่อเราพิจารณาถึงตัวอย่างเกี่ยวกับการตัดสินความงามของรูปภาพ 2 ภาพ ภาพที่ 1 เป็นภาพที่มี P.Q.D. ที่ไม่บกพร่อง A B C D E อยู่ในระดับสูง ภาพที่ 2 มี P.Q.D. ที่ไม่บกพร่อง A B C ในระดับสูงเช่นกัน จากสิ่งนี้จึงดูเหมือนว่าภาพที่ 1 มีความงามมากกว่าภาพที่ 2 เนื่องจากมี P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องจำนวนมากกว่าหรือหลายประเภทมากกว่า แต่ในความเป็นจริงแล้วอาจมี P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องอีกหลายประเภทซึ่งเราไม่ได้นำเอามาพิจารณา กล่าวคือ P.Q.D. F G H I J K และปรากฏว่าภาพที่ 2 มี P.Q.D. เหล่านี้ครบถ้วนในระดับสูง ส่วนภาพที่ 1 ไม่มี P.Q.D. เหล่านี้เลย ถ้าเป็นเช่นนี้ P.Q.D. ในภาพที่ 2 ก็จะมีจำนวนมากกว่า P.Q.D. ในภาพที่ 1 ดังนั้นจึงกลายเป็นว่าภาพที่ 2 มีความงามมากกว่าภาพที่ 1 การตัดสินความงามในครั้งแรกผิด ปัญหานี้จะสามารถแก้ไขได้โดยเราต้องจดจำนวนของ P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องทั้งหมดเสียก่อน ถ้าทำได้เช่นนี้ปัญหาดังกล่าวก็จะไม่เกิดขึ้น แต่เมื่อพิจารณาให้ละเอียดแล้ว เราจะเห็นได้ว่าการจดจำนวนของ P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องทั้งหมดนั้นเป็นสิ่งที่ทำได้ยาก เนื่องจากเราไม่สามารถแบ่งได้ว่า P.Q.D. ชนิดใดที่บกพร่องและชนิดใดที่ไม่บกพร่อง ซึ่งดูเหมือนว่าเชอร์เชลโลไม่ได้ให้ความสำคัญกับปัญหานี้หรือมองข้ามปัญหานี้ไป ให้พิจารณาข้อความของเชอร์เชลโลดังต่อไปนี้

> The beautiful colors, in becoming less vivid, become less beautiful or even not beautiful. Vividness is thus an important respect in which color can be beautiful.(Sircello 1979: 533)

นั่นคือ สิ่งที่สำคัญที่ทำให้สีมีความงามได้ก็คือความสด (Vividness) ของมันและข้อความที่กล่าวว่า "A dark blue fabric may be beautiful because of the depth of the color."(Sircello 1979: 534) นั่นคือ สีน้ำเงินเข้มมีความงาม เพราะความเข้มลึก (depth) ของมัน

ความเชื่อของเซอร์เชลโลที่ว่า ความสดทำให้สีงามสืบเนื่องมาจากการที่เขาคิดว่าความสดเป็น P.Q.D. ที่ไม่บกพร่อง ดังนั้นสำหรับเซอร์เชลโล สีเดียวกันนั้นเมื่อขาดความสดก็จะถือว่าเป็นสีที่ไม่งาม ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นข้ออ้างของเซอร์เชลโลที่ผู้เขียนไม่เห็นด้วย เราอาจถามได้ว่าจำเป็นหรือไม่ว่าสีแดงที่มีความสดมากจะงามเสมอและเป็นไปไม่ได้หรือที่สีแดงอ่อนหรือแดงซีดจะงามได้เช่นกัน ในทางเดียวกันความเข้มลึกก็เป็น P.Q.D. ที่เซอร์เชลโลยกมาอธิบายในฐานะที่เป็น P.Q.D. ที่ไม่บกพร่อง โดยกล่าวว่าสีดำหรือสีน้ำเงินเข้มมีความงามเพราะความเข้มลึกของมัน ซึ่งเราสามารถถามได้เช่นกันว่าจำเป็นหรือไม่ที่สีดำหรือสีน้ำเงินที่มีความเข้มลึกจะงามเสมอ และเป็นไปไม่ได้หรือที่สีดำหรือสีน้ำเงินที่ไม่มีความเข้มลึกจะมีความงาม

อย่างไรก็ตามจากที่กล่าวมา ไม่ได้หมายความว่าความคิดพื้นฐานของเซอร์เชลโลในเรื่องความงามเป็นสิ่งที่ผิด ความคิดของเซอร์เชลโลที่ว่าความงามเป็นเรื่องภววิสัย (objective) จะเห็นได้ชัดเจนจากข้อเขียนของเซอร์เชลโลที่ว่า "There is no beauty in "objects" that is not beauty with respect to one or more properties of the "objects." (Sircello 1979: 536)

นั่นคือ ความงามของวัตถุเกี่ยวเนื่องกับคุณสมบัติ 1 อย่างหรือมากกว่าของวัตถุนั้น ๆ

ถึงแม้ว่าเซอร์เชลโลจะถูกต้องในการกล่าวเช่นนี้ แต่สิ่งที่ทำให้ทฤษฎี

ของเขายังถือไม่ได้ว่าถูกต้องทั้งหมด ก็คือความผิดพลาดในการที่เขากำหนดให้ P.Q.D. บางชนิดเป็น P.Q.D. ที่บกพร่อง และ P.Q.D. บางชนิดเป็น P.Q.D. ที่ไม่บกพร่อง สีแดงที่ขาดความสด ซึ่งเป็น P.Q.D. ที่เชอร์เชลโล ถือว่าไม่บกพร่อง ก็ไม่จำเป็นว่าจะไม่งาม สีดำที่ขาดความเข้มลึกก็เป็นไปในทำนองเดียวกัน จากที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า ในความเป็นจริงแล้วความสด ความเข้มลึก ดูเหมือนไม่ใช่ P.Q.D. ที่ไม่บกพร่อง แต่อาจเป็น P.Q.D. ที่บางครั้งบกพร่อง บางครั้งไม่บกพร่อง

เนื่องจากความงามเกี่ยวข้องกับ P.Q.D. ที่ไม่บกพร่อง เราจึงควรค้นหา P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องทั้งหมดให้ได้เสียก่อน ซึ่ง P.Q.D. ที่ผู้เขียนเห็นว่ามีลักษณะเช่นนี้ก็คือ ความเป็นเอกภาพ (Unity) ความสมดุลย์ (Balance) ความมีเนื้อหา (Information) จะเห็นได้ว่าคุณสมบัติทั้ง 3 นี้ มีลักษณะต่างจากความสดและความเข้มลึก เพราะในกรณีความสดหรือความเข้มลึก เราไม่สามารถสรุปได้ว่าวัตถุที่ขาด P.Q.D. เหล่านี้ไม่งาม (และถึงแม้วัตถุมี P.Q.D.เหล่านี้ เราก็ยังไม่สามารถสรุปได้ว่ามันงาม) ส่วน P.Q.D. 3 ชนิด ซึ่งขอเรียกโดยย่อว่า U.I.B. ที่ผู้เขียนเสนอนั้น เมื่อปรากฏอยู่ในวัตถุในระดับสูง เรากล่าวได้ว่าวัตถุมีความงาม และวัตถุที่ขาด P.Q.D.เหล่านี้ก็จะไม่มีความงาม

U.I.B.ในที่นี้มุ่งเน้นเพื่อนำมาใช้กับศิลปะเท่านั้น ในศิลปะแต่ละสาขามีลักษณะที่แตกต่างกัน ดังนั้น U.I.B.ในศิลปะแต่ละชนิดจึงมีลักษณะโดยทั่วไปเหมือนกัน ส่วนที่ต่างกันคือส่วนที่ทำให้ศิลปะแต่ละประเภทแตกต่างกันออกไป (เช่น U.I.B.ในภาษา ในภาพวาด ในดนตรี ในรูปปั้น (องค์ประกอบในศิลปะแต่ละสาขาทำให้เกิดความสัมพันธ์แตกต่างกัน)) แต่ถึงแม้วิธีการที่ทำให้เกิด U.I.B.จะแตกต่างกันแต่ในที่สุดแล้ววิธีการเหล่านั้นก็นำไปสู่ความสัมพันธ์ของ U.I.B.ที่มีต่องานนั้น ๆ เหมือนกัน

เอกภาพ (Unity) หมายถึง ความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันของแต่ละส่วนของงานศิลปะในแง่ที่ทำให้งานนั้น ๆ เป็นงาน 1 ชิ้น ไม่ใช่หลายชิ้น

สมดุลย์ (Balance) หมายถึง ความสัมพันธ์ในแง่ที่องค์ประกอบต่าง ๆ ในงานศิลป์นั้นได้ถูกจัดวางหรือแปรเปลี่ยนไปในทิศทางที่เหมาะสม

เนื้อหา (Information) หมายถึงความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบต่าง ๆ ในการสร้างแนวโน้มที่ไม่ก่อให้เกิดการซ้ำซาก จำเจของเนื้อหาของงานศิลป์นั้น ๆ กล่าวคือ เมื่อผู้เสพศิลปะคาดคะเนผิดไปว่าองค์ประกอบนั้นจะมีรูปแบบต่อไปอย่างไร นั่นแสดงว่าศิลปะนั้นให้ข้อมูลหรือมีเนื้อหามาก และในทางกลับกัน การประดับประดาจนทำให้ไม่เหลือแนวโน้มที่สามารถคาดได้ ก็จะทำให้งานศิลป์นั้นมีข้อมูลน้อยหรือไม่มีข้อมูลเลย

เนื่องจากงานวิจัยนี้มุ่งพิจารณาความงามในดนตรี จึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้องพูดถึงศิลปะในทุกสาขา ซึ่งไม่สามารถทำได้ภายในขอบเขตของงานวิจัยฉบับนี้ (การกล่าวถึง U.I.B. ในดนตรีมีการกล่าวถึงอย่างละเอียดในบทที่ 4) แต่เพื่อเป็นการชี้ให้เห็นว่า U.I.B. ใช้กับศิลปะสาขาอื่นได้อย่างไร จึงขอยกตัวอย่างเป็นบางสาขาเท่านั้น ในที่นี้จะพูดถึงงานศิลป์ประเภท จิตรกรรม

เมื่อเราดูภาพหนึ่ง เรารู้สึกว่าภาพภาพนี้มีองค์ประกอบที่สัมพันธ์ซึ่งกันและกันและองค์ประกอบเหล่านั้นถูกจัดวางอย่างเหมาะสม และมีบางอย่างที่ทำให้เราประหลาดใจ กล่าวคือมันมี U.I.B. ในระดับหนึ่งนั่นเอง ภาพนี้จึงงามในระดับหนึ่ง เมื่อเราจัดองค์ประกอบใหม่ให้กระจัดกระจายมากขึ้นทำให้มันสัมพันธ์กันน้อยลง จัดวางองค์ประกอบเหล่านั้นไว้ใกล้กรอบรูปทั้งหมดหรือในลักษณะอื่น ๆ ที่ดูแล้วรู้สึกว่าไม่เหมาะสม และจัดวางสิ่งที่ทำให้เราประหลาดใจใหม่ โดยทำให้เราคาดการณ์ล่วงหน้าได้ทุกครั้ง หรือวางองค์ประกอบโดยไร้ทิศทาง (เราไม่สามารถคาดล่วงหน้าได้เลย) จะเห็นได้ว่าภาพในครั้งหลัง

นี้ไม่มีความงามเท่ากับภาพในครั้งแรกหรือถ้าเราไม่สามารถหาความสัมพันธ์ที่มี U.I.B. ในภาพนี้ได้อีกต่อไปภาพนี้ก็จะไม่มีความงาม เพื่อให้ชัดเจนยิ่งขึ้น จึงขอยกตัวอย่างภาพ "Impression, Sunrise" ของ โมเนต์ (Monet)(1879) (Kamien1988 : 429) เอกภาพในภาพนี้เกิดขึ้นจากความสัมพันธ์ของส่วนบนและส่วนล่างของภาพ ส่วนบนของภาพจะเป็นภาพท้องฟ้าที่เต็มไปด้วยหมอกและจะมีดวงอาทิตย์อยู่ ส่วนล่างซึ่งเป็นน้ำก็ปรากฏภาพสะท้อนของส่วนบนด้วย ซึ่งทำให้เกิดลักษณะที่เราเรียกว่า "อินเวอร์ชัน" (Inversion) (คล้ายกับอินเวอร์ชันในเรื่องของดนตรี ซึ่งผู้อ่านสามารถอ่านรายละเอียดได้ในบทที่ 4) นอกจากนี้ โมเนต์ ได้วาดภาพเรือทั้งหมด 3 ลำ เราอาจถือได้ว่าเรือลำหน้าสุดเป็นองค์ประกอบเด่นสุดในภาพนี้ (โมเนต์ ได้ระบายสีเรือลำนี้เข้มที่สุด) ส่วนเรือลำที่สองอยู่ไกลออกไปก็จะมีสีจางลง และลำที่สามอยู่ไกลสุดและมีสีจางที่สุด ลักษณะนี้อาจเปรียบเทียบได้กับการนำเอาโมทีฟ (motif) มาดัดแปลงในดนตรีนั่นเอง โมเนต์ได้จัดให้เรือทั้ง 3 ลำ อยู่ในตอนล่างค่อนไปทางด้านซ้ายของภาพ ดังนั้นเพื่อทำให้เกิดความสมดุลย์พระอาทิตย์จึงถูกจัดวางไว้ในช่วงบนค่อนไปทางด้านขวาของภาพ โมเนต์ได้สร้างเนื้อหาในภาพนี้โดยการใช้วิธีการวาดในลักษณะ อิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) ซึ่งภาพจะมีรายละเอียดที่ไม่ชัดเจนและมีบรรยากาศคลุมเครือ ทำให้แนวโน้มที่ผู้ชมคาดไว้ไม่ตรงจนเกินไป แต่ในขณะเดียวกันก็ยังมีรูปทรงที่พอจะบอกลักษณะได้นั่นเป็นการทำให้แนวโน้มที่คาดไว้ไม่เบี่ยงเบนมากจนเกินไป เรือลำที่สองและลำที่สามมีลักษณะแทบจะไม่เหมือนจริง แต่เราทราบว่ามันเป็นเรือได้จากการปรากฏของเรือลำแรกที่ชัดเจนมากกว่า

เมื่อเรารู้แล้วว่างานศิลป์ที่งามจำเป็นต้องมีองค์ประกอบทั้ง 3 อย่างดังกล่าว ถ้ามี U.I.B.ในระดับสูง ก็ถือได้ว่างานศิลป์นั้นมีความงามมาก ถ้ามี U.I.B.ในระดับที่ต่ำลงมาเราสามารถกล่าวได้ว่างานศิลป์นั้นมีความงามน้อยลงไปด้วยเช่นกัน (ความมีระดับขั้นของ U.I.B.ในดนตรีสามารถดูได้ในบทที่ 4)

จากสิ่งที่ผู้เขียนเสนอนี้ อาจมีผู้เข้าใจว่า U.I.B.เป็นเงื่อนไขที่ทำให้สิ่ง ๆ หนึ่งเป็นงานศิลป์ เมื่อคนที่มีความคิดเช่นนี้กล่าวถึงดนตรี เขาก็จะกล่าวว่า "ดนตรีคือเสียงที่ถูกจัดเรียงให้มี U.I.B.ส่วนกลุ่มเสียงที่ถูกจัดเรียงโดยไม่มี U.I.B. ไม่ใช่ดนตรี" แต่ในความเป็นจริงแล้วสิ่งที่ผู้เขียนกำลังเสนอก็คือ "ดนตรีที่งามคือดนตรีที่มี U.I.B.ในระดับสูง และดนตรีที่ขาด U.I.B. คือดนตรีที่ไม่งาม" ความเข้าใจว่า U.I.B.คือนิยามของดนตรีดังกล่าวเกิดขึ้นเนื่องจากการมองดนตรีในมุมที่แคบเกินไป ถ้าเราพิจารณาดนตรีตามความเป็นจริงจะทำให้เราเข้าใจในเรื่องนี้ได้ง่ายขึ้น ในดนตรีร่วมสมัย (ตั้งแต่ ค.ศ 1900 เป็นต้นมา) นักแต่งเพลงได้ใช้สื่อหลาย ๆ อย่างเข้ามาประกอบในเพลงของพวกเขา จอห์น เคจ ((John Cage) นักแต่งเพลงชาวอเมริกันได้แต่งเพลง "Imaginary Landscape No.4" สำหรับนักดนตรี 24 คน และวิทยุ 12 เครื่อง (Kennedy 1985 : 109) ซึ่งวิทยุแต่ละเครื่องจะถูกเปิดโดยคนคนละคนกัน และคนเปิดวิทยุแต่ละคนก็จะไม่รู้ว่าจะมีเสียงอะไรออกจากวิทยุที่ถูกปรับไปที่ความถี่ใดก็ได้ ยิ่งกว่านี้หากเพลงนี้บรรเลงหลายครั้งก็จะไม่มีครั้งใดเหมือนเดิมเลย เนื่องจากเวลาที่แสดงเปลี่ยนไปก็ทำให้วิทยุกระจายเสียงคนละเรื่องกับการแสดงก่อนหน้านี้ เสียงจากวิทยุทั้ง 12 เครื่องไม่ได้มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันเลย และไม่มีใครสามารถคาดเดาได้ว่าจะมีเสียงใดดังออกมาจากวิทยุ ผลงานบางชิ้นของเคจอนุญาตให้นักดนตรีแต่ละคน อ่านโน้ตหน้าไหนก่อนก็ได้โดยไม่จำเป็นต้องเริ่มที่หน้า 1 เสมอไป จะเล่นและจะหยุดเล่นเมื่อไหร่ก็ได้ เพลง 4′ 33″ สามารถบรรเลงโดยเครื่องดนตรีใดก็ได้ โดยผู้แสดงจะเตรียมตัวในท่าพร้อมบรรเลงดนตรี แต่ไม่เล่นอะไรเลยเป็นเวลา 4 นาที 33 วินาที เพลง 0′00″ แต่งสำหรับผู้ใดก็ได้และบรรเลงอย่างไรก็ได้ จะเห็นได้ว่าเพลงทั้งหมดเหล่านี้ไม่มี U.I.B. คนบางคนอาจยกย่อง เคจ ในฐานะเป็นผู้ที่ให้ความสำคัญกับความเงียบในดนตรี และเป็นผู้ที่ทำให้คนสนใจเสียงต่าง ๆ ของสภาพแวดล้อมรอบตัวให้มากขึ้น คนบางคนก็อาจจะติเตียนความคิดของ เคจ ว่าทำดนตรีที่ไม่มีสาระไม่มีความงาม แต่คนทั้งสองประเภทนี้ก็ยังเห็นพ้องกันอยู่ในเรื่องหนึ่ง

นั่นคือ ผลงานต่าง ๆ ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นเพลง หรือเป็นดนตรีที่ประพันธ์โดยจอห์น เคจ ถ้าเราเปิดพจนานุกรมดนตรีไปที่คำว่า "Imaginary Landscape No.4" เราก็จะพบคำอธิบายว่า "Title of Music by Cage..." หรืออื่น ๆ ในทำนองเดียวกันนี้ จากสิ่งนี้เราจะเห็นได้ว่า U.I.B.ไม่ใช่นิยามของดนตรี เพราะดนตรีคือสิ่งที่กว้างกว่านั้นมาก ถ้าเราต้องการนิยามคำว่า "ดนตรี" เราก็คงต้องยอมรับว่าเราไม่สามารถนิยามมันได้โดยการดูจากองค์ประกอบจากตัวดนตรีเอง เนื่องจากองค์ประกอบเหล่านั้นไม่ใช่สิ่งที่ทำให้มันเป็นดนตรี เสียงรถยนต์บนถนนไม่ใช่ดนตรีแต่ถ้านักแต่งเพลงบันทึกเสียงนั้นไว้และนำมาแสดงโดยถือว่าเป็นผลงานของเขา เสียงที่บันทึกนั้นก็จะถูกถือว่าเป็นดนตรี ดังนั้นการที่สิ่งสิ่งหนึ่งจะเป็นดนตรีหรือไม่ ไม่ได้ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบของมัน แต่ขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อมหรือฐานะที่มันถูกตั้งขึ้นโดยผู้คัดเลือกมันขึ้นมา นั่นคือขึ้นอยู่กับการกำหนดของนักแต่งเพลง นั่นคือ นิยามของดนตรีหรือศิลปะควรจะต้องเป็น "นิยามแบบสถาบัน" กล่าวคือ อะไรจะมีฐานะเป็นดนตรีได้ต้องมีสถาบันหรือการจัดการอย่างใดอย่างหนึ่ง เพื่อให้สิ่งหรือองค์ประกอบนั้นได้รับการเรียกขานว่า "ดนตรี" ในหนังสือเรื่อง <u>Music, Art, & Metaphysics</u> ผู้แต่งคือเจอร์โรลด์ เลวินสัน (Jerrold Levinson) ได้ให้คำนิยามของ "ศิลปะ" ไว้ว่า

> X is an artwork = df X is an object that a person or persons, having the appropriate proprietary right over X, nonpassingly intends for regard-as-a-work-of-art, i.e. regard in any way (or ways) in which prior artworks are or were correctly (or standardly) regarded. (Levinson 1990 : 8-9)

กล่าวโดยสรุปก็คือ การที่อะไรจะเป็นงานศิลปะได้จะต้องมีการจัดตั้งอย่างเป็นทางการขึ้น เพื่อแสดงหรือเรียกงานนั้นว่า "ศิลปะ" ซึ่งผู้เขียน

เห็นว่า ในกรณีของ "ดนตรี" ก็เป็นเช่นเดียวกัน ส่วนดนตรีนั้นจะงามหรือไม่ก็ขึ้นอยู่กับมันมี U.I.B.ในระดับสูงหรือไม่ ซึ่งเป็นคนละประเด็นกัน

อย่างไรก็ตามอาจมีผู้โต้แย้งได้ว่านอกจาก U.I.B.แล้วยังมีคุณสมบัติอื่น ๆ อีกที่ทำให้เพลง 2 เพลงมีความงามต่างกัน เช่น เพลง X งามกว่าเพลง Y เพราะทำนองของมันไม่ใช่เพราะ U.I.B. แต่จากการกล่าวเช่นนี้เราก็สามารถถามต่อได้กันทีว่าอะไรที่ทำให้ทำนองของเพลง X งาม ซึ่งคำตอบก็คือ U.I.B. นั่นเอง (ผู้อ่านสามารถดูรายละเอียดการวิเคราะห์ทำนองที่มี U,I,B และทำนองที่มีความงามได้ในบทที่ 4) และทำนองของเพลง X นี้ก็มีความสัมพันธ์กับส่วนประกอบอื่น ๆ ทั้งหมดของบทเพลง X ด้วย ในทำนองเดียวกัน การกล่าวว่าภาพนี้งามกว่าภาพนั้นเนื่องจากภาพนี้ให้ความรู้สึกแปลกใหม่ แท้จริงแล้วหมายความว่าภาพนี้ให้เนื้อหามากกว่าภาพนั้นนั่นเอง และเนื้อหานั้นไปมีความสัมพันธ์กันอย่างดีกับเอกภาพและความสมดุลย์ในส่วนประกอบของภาพภาพนั้นเราจึงเห็นว่ามันงาม ดังนั้นไม่ว่าเราจะอ้างถึงองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น จังหวะ การประสานเสียง สี เส้นโค้ง ความแปลกใหม่ ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ก็สามารถถามต่อไปถึง U.I.B. ได้ในที่สุด

ศิลปะใดก็ตามที่งามจะต้องมี U.I.B. เนื่องจากการวิเคราะห์สิ่งที่เป็นที่ยอมรับกันว่างามต่าง ๆ จะเห็นได้ว่างานศิลปะชิ้นเอกของโลกหรืองานศิลปะที่จัดว่างามทั้งหลายนั้น เราจะสามารถหา U.I.B. ได้เสมอ ไม่ว่าจะเป็น ซิมโฟนีหมายเลข 3 ของ เบโธเฟน (Beethoven) ภาพเขียนของโมเนต์ (Monet) บทกวีของเชคสเปียร์ (Shakespeare) หรืออื่น ๆ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันไม่มีผลงานแม้แต่ชิ้นเดียวที่ยอมรับกันโดยสากลว่างามโดยปราศจาก U.I.B. (นั่นไม่ได้หมายความว่าผู้สร้างงานศิลปะที่งามเหล่านั้นจะต้องคำนึงถึง U.I.B.ในขณะที่สร้าง และไม่ได้หมายความว่าผู้ชมศิลปะนั้นจะต้องสามารถวิเคราะห์หา U.I.B.ในงานได้เสมอไปจึงจะเห็นว่างานนั้นงาม) การที่สิ่งที่งามจำเป็นต้องมี U.I.B. ยังมีสาเหตุเนื่องมาจาก U.I.B. เป็น

สภาวะที่ไม่บกพร่องและสภาวะที่ไม่บกพร่องมีความงาม เมื่อขาด U.I.B. ก็เท่ากับขาดสภาวะที่ไม่บกพร่องทำให้ไม่มีความงาม เรารู้จากการเสพศิลปะว่าศิลปะใดงาม (นั่นคือ เราไม่จำเป็นต้องวิเคราะห์ U.I.B.ในการที่จะเห็นความงาม) และจากความรู้นี้เราพยายามที่จะอธิบายว่าสิ่งนั้น ๆ งามได้อย่างไร ซึ่งคำตอบก็คือสิ่งนั้นมี U.I.B. การที่เรารู้ว่าสิ่งที่มี U.I.B.งามนั้น ผู้เขียนเสนอว่าเรารู้ได้จาก "สหัชญาณ" (intuition) ของเรา อาจมีคำถามเกิดขึ้นได้ว่าจริงหรือไม่ที่สิ่งที่มี U.I.B.จะงาม นั่นคือ คำถามนี้ถามถึงความถูกต้องของสหัชญาณของเรา ซึ่งคำถามลักษณะนี้ผู้เขียนเห็นว่าเป็นคำถามที่ไม่สามารถตอบได้ เนื่องจากว่าท้ายที่สุดแล้วการอ้างเหตุผลจำต้องเริ่มจากจุดตั้งต้นที่ใดที่หนึ่งเสมอ ไม่แต่เฉพาะในเรื่องความงามเท่านั้น แต่ในเรื่องอื่น ๆ ก็เช่นเดียวกัน วิชาคณิตศาสตร์ เรขาคณิต เป็นวิชาที่ถือกันว่าเป็นความจริงสูงสุด กล่าวคือสามารถพิสูจน์ได้ แต่วิชาเหล่านี้ก็ยังต้องอ้างถึงและวางรากฐานอยู่บนสัจพจน์และสิ่งที่เห็นจริงแล้ว ในวิชาเรขาคณิตมีสัจพจน์หนึ่งกล่าวไว้ว่า "เส้นตรงคือเส้นที่สั้นที่สุดระหว่างจุด 2 จุด" ซึ่งเราทุกคนยอมรับความจริงของสัจพจน์นี้ แต่นั่นไม่ได้หมายความว่าเราไม่สามารถถามถึงความถูกต้องของสัจพจน์นี้ได้ เราสามารถถามได้ว่าประโยคนี้จริงหรือไม่ สัจพจน์นี้พิสูจน์ได้หรือไม่ และคำตอบก็คือ เราไม่สามารถพิสูจน์ได้ไม่ว่าจะโดยวิธีการใด ๆ ว่าเส้นตรงคือเส้นที่สั้นที่สุดระหว่างจุด 2 จุด และในเรขาคณิตระบบอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ของยูคลิด "เส้นตรง" อาจจะไม่ใช่เส้นที่สั้นที่สุดระหว่างจุด 2 จุดก็ได้ ถึงแม้ว่าเราจะพิสูจน์ความจริงของสัจพจน์ต่าง ๆ ไม่ได้ก็ตาม วิชาเรขาคณิตก็ยังคงอยู่และสัจพจน์เหล่านี้ก็ถูกต้องจากการที่เรามีสิ่งที่นักคณิตศาสตร์เรียกว่า "สหัชญาณเชิงคณิตศาสตร์" (mathematical intuition)* และวิชาเรขาคณิตก็ยังนำไปใช้ประโยชน์ต่าง ๆ ได้มากมาย

---

* ใน <u>Reason, Truth, and History</u> (p.145) พัตนัม

ซึ่งถ้าหากเราพยายามแต่เพียงพิสูจน์สัจพจน์นี้เราก็จะไม่ได้อะไรเลยหรือไม่ก้าวหน้าไปไหนได้เลย ในทำนองเดียวกันการพิสูจน์ว่าสิ่งที่งามมี U.I.B.ก็เป็นเรื่องที่ทำไม่ได้ในลักษณะเดียวกันนี้

จากการที่ผู้เขียนเสนอว่า สิ่งที่งามคือ สิ่งที่มี U.I.B.นี้อาจทำให้ผู้อ่านบางคนเข้าใจว่าความงามสามารถกำหนดเงื่อนไขได้ทั้งหมดในลักษณะสูตรต่าง ๆ ในเรขาคณิต แต่ในความเป็นจริงแล้วความงามไม่ได้มีลักษณะชัดเจนเช่นนั้น การที่ U.I.B. เป็น P.Q.D. ก็เป็นการแสดงให้เห็นอยู่แล้วว่าเราไม่สามารถวัดปริมาณของมันได้อย่างแน่นอน เราไม่สามารถวัด U.I.B. เป็นตัวเลขได้ ถึงแม้เราจะสามารถพูดได้ว่ามันมีมากหรือน้อย งานที่มี U.I.B. ในระดับสูงก็จะมีความงามมากกว่างานที่มี U.I.B.ในระดับต่ำ แต่งานที่มี U.I.B.ในระดับใกล้เคียงกันมากก็จะเป็นเรื่องยากที่จะตัดสินได้ว่างานใดงามมากกว่ากัน ซึ่งปัญหาเหล่านี้จะไม่เกิดขึ้นในเรื่องของคณิตศาสตร์ ดังนั้นจะเห็นได้ว่าทฤษฎีความงามที่มีลักษณะเป็น ภววิสัย (objective) นี้ ในความเป็นจริงแล้วไม่ได้มีลักษณะเป็นภววิสัยอย่างชัดเจนอย่างที่มันดูเหมือนว่าจะเป็น นั่นคือ ความเป็นภววิสัยของมันจะมีน้อยกว่าคณิตศาสตร์ (ถึงแม้คณิตศาสตร์เองก็ยังมีนักปรัชญาหลายคนเสนอว่า ไม่มีสภาวะเป็นภววิสัยตายตัวโดยไม่ขึ้นกับ

(Putnam) ได้ยกตัวอย่างนักคณิตศาสตร์ที่อ้างถึงสหัชญาณ (intuition) เหล่านี้ เช่น เคิร์ต โกเดิ้ง (Kurt Godel) ว่า : "...mathematical objects...are <u>out there</u>, and our intuition enables us to intellectually perceive these Platonic entities..." ประเด็นของโกเดิ้ง คือ การรับรู้วัตถุต่าง ๆ ทางคณิตศาสตร์ไม่อาศัยประสาทสัมผัสแต่อาศัยสหัชญาณและในทำนองเดียวกันการรับรู้ว่าอะไรงามผู้เขียนคิดว่าจะต้องดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน

ระบบ "axiom" ใด ๆ เลย) ยิ่งไปกว่านั้นเราอาจเสริมได้ว่าคณิตศาสตร์เองก็ยังไม่มีความเป็นภววิสัยอย่างเต็มที่ดังได้กล่าวไว้แล้วในเรื่องสัจพจน์ต่าง ๆ ดังนั้นถ้าจะพูดให้ถูกต้องก็ควรกล่าวว่าทฤษฎี U.I.B. นี้เป็นทฤษฎีที่ค่อนข้างมีลักษณะเป็นภววิสัยเท่านั้น

อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าเราจะได้ P.Q.D. ทั้ง 3 ชนิดนี้ ที่ไม่บกพร่องแล้วก็ตามแต่เราก็ยังไม่สามารถนำไปใช้ตัดสินความงามได้ในทันที อาจมีผู้โต้แย้งว่าทำไมเราจึงไม่นำเอา P.Q.D. ชนิดอื่น ๆ มาตัดสินความงามด้วย P.Q.D. เช่น ความสด ความเข้มลึก มีลักษณะราวกับว่า บางครั้งก็บกพร่อง บางครั้งก็ไม่บกพร่อง ดังกล่าวมาแล้วข้างต้น เชอร์เชลโลได้กล่าวถึง P.Q.D. ที่มีลักษณะนี้ว่าเป็น P.Q.D. ที่ความบกพร่องหรือไม่บกพร่องของมันขึ้นอยู่กับชนิดวัตถุ (แต่ เชอร์เชลโลไม่ถือว่าความสด และความเข้มลึกเป็น P.Q.D. ประเภทนี้) แต่เมื่อเรากำลังพิจารณาความงามของวัตถุชนิดใดชนิดหนึ่งก็เท่ากับว่า P.Q.D. ประเภทนี้ จะต้องมีลักษณะอย่างใดอย่างหนึ่งเท่านั้น กล่าวคือบกพร่องหรือไม่ก็ไม่บกพร่อง จะเป็นทั้ง 2 อย่างไม่ได้ เมื่อเรากำหนดประเภทของวัตถุมันต้องเป็นอย่างใดอย่างหนึ่งเท่านั้น เมื่อเป็นเช่นนี้เราควรนำ P.Q.D. ประเภทนี้มาพิจารณาความงามด้วย ถ้ามันเป็น P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องสำหรับวัตถุชิ้นนั้น ๆ และถ้าวัตถุนั้นมี P.Q.D. นี้อยู่ในระดับสูง มันก็จะเป็นตัวที่ช่วยทำให้วัตถุมีความงามเพิ่มขึ้น ถ้ามันเป็น P.Q.D. ที่บกพร่องสำหรับวัตถุนั้น และถ้าวัตถุนั้นมี P.Q.D. นั้นอยู่ในระดับสูง มันก็จะเป็นตัวทำให้ความงามในวัตถุนั้นน้อยลง ถ้าเป็นเช่นนี้ เราก็ต้องนำเอา P.Q.D. อีกมากมายที่มีลักษณะเดียวกับความสด กล่าวคือ บางครั้งก็บกพร่องบางครั้งก็ไม่บกพร่องเข้ามาพิจารณาในเรื่องความงาม ซึ่งการทำเช่นนี้ก็อาจทำให้เราพบปัญหาเดิม คือ ปัญหาเกี่ยวเนื่องกับจำนวนของ P.Q.D. ซึ่งไม่สามารถนำเอามาพิจารณาได้หมดทุกชนิด เพราะเราไม่สามารถรู้ได้ว่า P.Q.D. ที่เรานำมานั้นเป็น P.Q.D. จำนวนทั้งหมดของวัตถุนั้นหรือไม่

ข้อโต้แย้งนี้จะเป็นความจริงถ้าหากว่าความสด (Vividness) หรือ

ความเข้มลึก (depth) เป็น P.Q.D. ที่บางครั้งก็บกพร่อง หรือบางครั้งก็ไม่บกพร่อง ซึ่งในความเป็นจริงแล้วความสดหรือความเข้มลึกไม่ได้มีลักษณะเช่นนั้น ความสดหรือความเข้มลึกของสีไม่ได้เป็นสิ่งที่ถือว่าบกพร่องหรือไม่บกพร่องแต่อย่างใด กล่าวอีกแง่หนึ่งคือในตัวมันเองแล้วมันไม่ได้เพิ่มหรือลดคุณค่าของความงามในสิ่งสิ่งนั้น เราไม่อาจกล่าวได้ว่า สีแดงที่สดงามมากกว่าสีแดงที่ไม่สด หรือสีดำที่มีความเข้มลึกงามมากกว่าสีดำที่ไม่มีความเข้มลึก สีทุกโทนสีมีลักษณะเฉพาะในตัวของมันเอง เราไม่สามารถบอกได้ว่าสีใดงามมากกว่าสีใด ความเข้มลึกและการขาดความเข้มลึก ไม่ได้เป็นสิ่งที่ทำให้สีมีความงามต่างกัน ถึงแม้เป็นสิ่งที่ทำให้สีต่างกันก็ตาม เราจึงสามารถกล่าวได้ว่า P.Q.D. ประเภทนี้ไม่ได้เป็นทั้ง P.Q.D. ที่บกพร่องหรือไม่บกพร่อง

ดังนั้น P.Q.D. ที่มีลักษณะไม่บกพร่องมีเพียง 3 ชนิดเท่านั้น นั่นคือ ความเป็นเอกภาพ ความสมดุลย์ ความมีเนื้อหา ส่วนความสด ความเข้มลึก เป็น P.Q.D. ที่ไม่เกี่ยวข้องกับความบกพร่องหรือไม่บกพร่องแต่อย่างใด (P.Q.D. ที่พูดถึงจำกัดอยู่เฉพาะที่เกี่ยวข้องกับความงามเท่านั้น P.Q.D. บางประเภทเช่น สุขภาพดี ธรุชระ ฯลฯ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับความงามก็จะไม่นำมาพูดถึง)

<u>สิ่งสิ่งหนึ่งมีความงามได้อย่างไร</u>

ทฤษฎีของเชอร์เชลโลกล่าวไว้ว่า ถ้าเราสามารถหา P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องซึ่งมีอยู่ในระดับสูง (high degree) ในวัตถุ (object) ได้ วัตถุนั้นจะงามโดยเกี่ยวเนื่องกับ P.Q.D. นั้น ถ้าวัตถุมีความสดของสีมากวัตถุก็จะงามในแง่ของความสดของสีของมัน จากการที่ผู้เขียนได้เสนอความคิดทั้งหมดในบทนี้จะเห็นได้ว่า การที่วัตถุมีความสดในระดับสูง (high degree) ในสีของมัน ไม่ได้หมายความว่าวัตถุจะงาม ยิ่งกว่านั้นความสดในสีของมันก็ไม่ได้ทำให้สีมีความงามแต่อย่างใดดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว ดังนั้นถ้าต้องการบอกว่าวัตถุ

งามเราต้องหา P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องทั้งหมดในวัตถุเสียก่อน เมื่อเราได้สิ่งนี้ เราก็จะสามารถตัดสินความงามของวัตถุหนึ่ง ๆ ได้ เราไม่สามารถยอมรับได้ว่า P.Q.D. ประเภทความสดหรือความเข้มลึกให้ความบกพร่องหรือไม่ให้ความบกพร่อง เนื่องจากมันมีความแตกต่างจาก P.Q.D. สามอย่างที่ผู้เขียนเสนอ กล่าวคือ ความสดหรือความเข้มลึกไม่สามารถหาค่าได้ เราไม่สามารถบอกได้ว่าความสดหรือความเข้มลึกที่น้อยลงจะทำให้สีไม่มีความงาม

ดังนั้นจากทฤษฎีของเซอร์เชลโลก็ว่า

- ถ้าวัตถุ มี P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องอย่างน้อย 1 ชนิดในระดับสูง (high degree) วัตถุนั้นจะงาม (Sircello 1979 : 537)

เราสามารถแก้ไขให้ถูกต้องยิ่งขึ้น คือ

- ถ้าวัตถุ มี P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องทั้งหมดในระดับสูง (high degree) วัตถุนั้นจะงาม

ซึ่งมีค่าเท่ากับ

- ถ้าวัตถุ มีเอกภาพ (U) มีเนื้อหา (I) มีความสมดุลย์ (B) ในระดับสูง (high degree) วัตถุนั้นจะงาม

อย่างไรก็ตามอาจมีผู้โต้แย้งว่า การที่ผู้เขียนบอกว่าเซอร์เชลโลผิดที่กล่าวว่า สิ่งสิ่งหนึ่งงามเพราะสีของมัน และสีของมันงามเพราะ P.Q.D. เช่น ความสดของสีของมัน ก็เท่ากับว่าเราไม่มีทางสืบสาวจากตัววัตถุไปจนถึง P.Q.D. ได้เลย คำพูดที่ว่าวัตถุชิ้นหนึ่งมีความงามเพราะสีแดงของมัน และสีแดงงามเพราะความสดของมันซึ่งเป็น P.Q.D. ก็จะผิดตั้งแต่เริ่มกล่าวถึงความงามของสีแดง เนื่องจากสีแดงไม่ได้มีความงามหรือไม่งามในตัวมันเอง จากสิ่งนี้ทำให้เราไม่สามารถโยงไปหา P.Q.D. ใด ๆ ได้ ดังนั้นทฤษฎีความงามที่ผู้เขียนเสนอก็เป็นไปไม่ได้ เนื่องจากเราไม่สามารถสืบสาวจาก

ตัววัตถุไปจนถึง U.I.B. ได้

จากข้อโต้แย้งนี้ไม่ได้ทำให้ทฤษฎีที่ผู้เขียนเสนอผิดได้ เนื่องจากได้แสดงให้เห็นไว้แล้วว่า การบอกว่าสิ่งสิ่งหนึ่งมีความงาม โดยกล่าวถึงคุณสมบัติที่งามของมัน เป็นสิ่งที่ถูกต้อง การที่เราไม่สามารถสืบสาวไปถึง P.Q.D. ความสดได้ก็เป็นสิ่งที่ถูกต้องเช่นกัน เป็นสิ่งที่ผิดที่บอกว่าวัตถุงามเพราะสีแดง ดังนั้นจึงไม่มีความจำเป็นที่ต้องมุ่งไปถึง P.Q.D.ความสด นั่นไม่ได้หมายความว่าเราไม่มีทางไปถึง P.Q.D. อื่น ๆ ได้ เมื่อเราพูดว่าวัตถุมีสีแดง เราอาจพิจารณาได้ 2 กรณีคือ วัตถุนั้นมีสีแดงเพียงสีเดียวไม่มีสีอื่นเลย หรือวัตถุนั้นอาจมีสีหลายสี และสีหนึ่งในจำนวนนั้นก็คือสีแดง ในกรณีที่ 2 เราอาจเห็นได้ชัดเจนว่าคำกล่าวที่ว่าวัตถุนี้งามเพราะสีแดง เป็นสิ่งที่ไร้เหตุผล ไม่มีเหตุผลใด ๆ ที่จะมาสนับสนุนว่าวัตถุนี้ไม่ได้งามเพราะสีอื่น รูปภาพที่มีสีแดง สีเขียว และสีเหลือง ไม่ได้งามเพราะสีแดง และไม่ได้งามเพราะสีเขียวและสีเหลืองด้วยเช่นกัน เมื่อเราพิจารณาถึงสีแต่ละสีเราอาจเห็นว่ามันเป็นเพียงสีที่แตกต่างกันไม่ใช่สีที่งามต่างกัน การที่ภาพนี้จะงามได้จากสีของมันนั้นก็เนื่องมาจากมีความสัมพันธ์ระหว่างสีทั้งสาม และทันทีที่เรากล่าวว่าภาพงามเนื่องจากความสัมพันธ์ของสีของมัน เราก็สามารถกล่าวต่อไปได้ว่าความสัมพันธ์ ของสีเหล่านั้นมีความงามเนื่องจาก P.Q.D. ของมัน ซึ่งก็คือ U.I.B.นั่นเอง (ความงามของดนตรีที่พูดถึงในงานนี้เป็นความงามที่เกิดจากความสัมพันธ์ในส่วนต่าง ๆ ของดนตรี) ส่วนในกรณีแรก ถ้าวัตถุนั้นมีสีแดงเพียงสีเดียวไม่มีสีอื่นเลย การกล่าวว่าวัตถุนี้งามเพราะสีแดงก็ไม่ได้มีเหตุผลมากไปกว่ากันเลย กล่าวคือ สีแต่ละสีเมื่อถูกแยกออกมาพิจารณา เราจะไม่สามารถกล่าวได้ว่าสีใดงามกว่าสีใด แต่ถ้าเรากล่าวว่า วัตถุนี้งามเพราะสีแดงของมัน นั่นเป็นเพราะว่าสีแดงมีความสัมพันธ์บางอย่างกับลักษณะอื่น ๆ ของวัตถุนี้ ซึ่งทำให้การมีสีแดงในวัตถุนี้งามมากกว่าการมีสีเขียวหรือสีอื่น ๆ

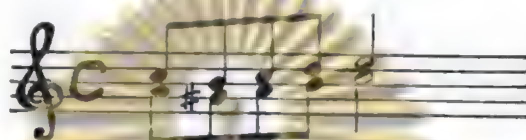
อย่างไรก็ตามอาจมีผู้โต้แย้งได้ว่า เมื่อเรานำวัตถุทรงกลมมา 2 ชิ้น

ชิ้นแรกนำไปชุบโครเมี่ยม (เป็นโลหะที่มีสีเงินมันวาว) และอีกชิ้นหนึ่งนำไปชุบสีชมพูด้าน ปรากฏว่าวัตถุที่ชุบโครเมี่ยมมีความงามมากกว่า แสดงว่าสีของโครเมี่ยมมีความงามมากกว่า ตัวอย่างนี้ผู้เขียนเห็นว่าได้มีการมองข้ามประเด็นสำคัญบางอย่างไป วัตถุที่ชุบสีชมพูด้านย่อมมีสีเดียวเท่านั้นแน่นอน ส่วนวัตถุที่ชุบโครเมี่ยมในความเป็นจริงแล้วไม่ได้มีสีเดียว ผิวของโครเมี่ยมมีการสะท้อนแสงก่อให้เกิดสีที่แตกต่างกัน ทั้งสีขาวมันวาว สีดำ และสีเทา ฯลฯ ดังนั้นเราสามารถตอบได้ว่า ถ้าวัตถุชุบโครเมี่ยมงามกว่าวัตถุชุบสีชมพูด้าน นั่นก็เป็นเพราะว่าวัตถุชุบโครเมี่ยมมีความสัมพันธ์ระหว่างสีต่าง ๆ ในขณะที่วัตถุชุบสีชมพูด้านไม่มีความสัมพันธ์เช่นนี้

กรณีวัตถุที่มีสีเดียวอาจเปรียบเทียบได้กับเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีชิ้นเดียวบรรเลง เช่น เปียโนโซนาตา (Piano Sonata) อาจมีคนบอกว่า เปียโนโซนาตา มีความงามเนื่องจากเสียงเปียโน ในกรณีเช่นนี้เราสามารถโต้แย้งได้ว่า เสียงเปียโนไม่ได้เกี่ยวข้องหรือไม่ได้เป็นปัจจัยที่สำคัญต่อความงามของเพลง เสียงเปียโนเมื่อแยกมาพิจารณาโดยลำพังแล้วเราไม่สามารถพูดได้ว่ามันมีความงามมากกว่าหรือน้อยกว่าเสียงไวโอลิน (Violin) หรือเสียงโอโบ (Oboe) ที่ความถี่หรือความดังในระดับเดียวกัน ดังนั้นไม่มีประโยชน์ที่เราจะค้นหาต่อไปเพื่อมุ่งไปยัง P.Q.D. ของลักษณะเสียงเปียโน เรามีทางหา P.Q.D. ได้ถ้าพิจารณาไปในทางที่ถูกต้อง เช่น เปียโนโซนาตาชิ้นนี้งามเนื่องจากทำนองของมัน นั่นคือ ความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตแต่ละตัวในแนวนอน และเราก็สามารถหาความเป็นเอกภาพ ความสมดุลย์และความมีเนื้อหาของความสัมพันธ์นี้ได้ นอกจากนี้เราอาจกล่าวได้ว่า โซนาตาบทเดียวกันนี้งามเนื่องจากการประสานเสียงของมัน นั่นคือความสัมพันธ์ของโน้ตแต่ละตัวในแนวตั้ง และเราก็สามารถหา P.Q.D. 3 ชนิดนี้ได้เหมือนเดิม และเรายังสามารถพิจารณาได้อีกว่า ความงามของบทเพลงขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างทำนองและการประสานเสียง ซึ่งเป็นความงามที่เกิดมาจาก U.I.B.

ในบางครั้ง เราถือกันว่าเพลงบางเพลงเหมาะสมกับเครื่องดนตรีบางชนิดมากกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ผู้โต้แย้งอาจกล่าวได้ว่าสิ่งนี้นำไปสู่ข้อสรุป คือ จริง ๆ แล้ว เสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีความงามต่างกัน ซึ่งความงามที่แตกต่างกันของเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนี้ ไม่ได้มีสาเหตุมาจาก P.Q.D. U.I.B. เมื่อพิจารณาให้ละเอียดแล้วเราจะเห็นว่าข้อโต้แย้งนี้ได้มองข้ามลักษณะพื้นฐานที่สำคัญของเสียงไป เสียงที่เราได้ยินกับสีที่เราเห็นมีลักษณะทางกายภาพที่แตกต่างกัน สีเหลืองกับสีเขียวมีความถี่ที่แตกต่างกันซึ่งที่ความถี่หนึ่งๆ จะแสดงถึงสีสีหนึ่งเท่านั้น ในทางเดียวกัน โน้ตตัว G และตัว A เหนือ C[1] (middle C) ก็มีความถี่ที่แตกต่างกัน ที่ความถี่หนึ่ง ๆ ก็จะแสดงถึงโน้ตตัวหนึ่ง แต่ข้อแตกต่างก็คือ ที่ความถี่หนึ่ง เราอาจได้ยินเสียง 2 เสียง ที่มีลักษณะแตกต่างกัน เช่น โน้ต C[1] ที่เล่นด้วยฆ้อง (Gong) และฟลุท (flute) ก็มีลักษณะแตกต่างกันที่เราสามารถสังเกตได้ชัดเจน ความแตกต่างกันของเสียงนี้ไม่ใช่ความแตกต่างของความถี่พื้นฐาน (fundamental tone) แต่เป็นความแตกต่างของโอเวอร์โทน (Overtone : เสียงที่เกิดคู่ไปกับความถี่หลักซึ่งมีผลทำให้เสียงที่เกิดจากเครื่องดนตรีแต่ละชนิดแตกต่างกัน) ฟลุทและฆ้องขณะที่เล่นโน้ตเดียวกันที่ความดังเท่ากัน จะมีความถี่พื้นฐานที่เท่ากัน แต่ในเวลาเดียวกันนั้น ก็จะมีความถี่อื่น ๆ ปรากฏออกมาด้วย ความถี่ที่ใกล้ความถี่พื้นฐานมากที่สุดก็คือ โน้ตที่อยู่สูงกว่าความถี่พื้นฐานคู่ 8 (octave) เรียกว่าโอเวอร์โทนที่ 1 ความถี่ต่อมาอยู่สูงจากโอเวอร์โทนที่ 1 คู่ 5 เพอร์เฟ็ค (Perfect fifth) ความถี่ต่อมาอยู่สูงกว่าโอเวอร์โทนที่ 2 คู่ 4 เพอร์เฟ็ค ช่วงความห่างนี้จะแคบขึ้นเรื่อย ๆ เครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะมีโอเวอร์โทนระดับต่าง ๆ พร้อมกับความถี่พื้นฐานในระดับความดังที่แตกต่างกัน ถึงแม้ความถี่พื้นฐานของฟลุทและฆ้องจะมีระดับความดังที่เท่ากัน แต่ระดับความดังของโอเวอร์โทนที่ 1 2 3 4 5 ... ไม่เท่ากัน เป็นผลให้เราได้ยินเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดแตกต่างกัน บทเพลงที่เขียนไว้สำหรับบรรเลงด้วย ฟลุท 2 ตัว อาจมีความไพเราะน้อยลง เมื่อนำมาบรรเลงด้วยฆ้อง เราไม่อาจสรุปจากสิ่งนี้ได้ว่า เนื่องจากทุกสิ่งทุกอย่างเหมือนกันหมดยกเว้นเสียงเครื่องดนตรี

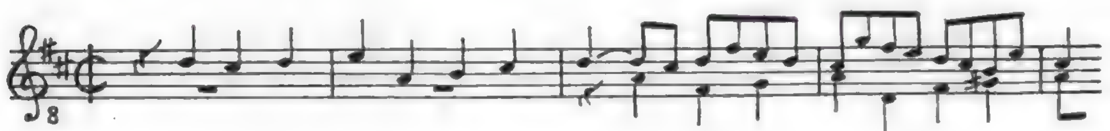
ตัวการที่ทำให้ความงามแตกต่างกันก็คือ ชนิดของเครื่องดนตรี ในความเป็นจริงแล้วสิ่งที่ทำให้ความงามแตกต่างกันประการหนึ่งก็คือความสัมพันธ์ของโอเวอร์โทนลำดับต่างๆ กับการประสานเสียงในเพลงเพลงนั้น เสียงของฟลุทมีโอเวอร์โทนลำดับต่าง ๆ ในระดับความดังที่ต่ำมาก ทำให้ฟลุทสามารถนำมาบรรเลงในขั้นคู่ที่ใกล้กันเช่น คู่ 3 ได้เป็นอย่างดี ดังนี้



ส่วนม้องมีโอเวอร์โทนในระดับความดังที่สูง เมื่อนำมาบรรเลงดังโน้ตข้างต้นซึ่งเป็นขั้นคู่ที่แคบ เสียงโอเวอร์โทนของโน้ตทั้งสองแนวจะไม่กลมกลืนกัน ซึ่งขัดกับการประสานเสียงของเพลงนี้ ดังนั้นเราจึงสรุปได้ว่าในตัวอย่างนี้การนำม้องมาบรรเลงไม่ไพเราะเท่ากับใช้ฟลุทบรรเลง เนื่องจากความสัมพันธ์ระหว่างโอเวอร์โทนลำดับต่าง ๆ กับการประสานเสียงในตัวอย่างนี้ขาดเอกภาพ (ความแตกต่างระหว่างเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดยังมีอีกหลายประการ คลาริเน็ท (Clarinet) สามารถบรรเลงในระดับความดังที่ต่ำมากจนแทบไม่ได้ยิน แล้วค่อย ๆ ดังขึ้นอย่างสม่ำเสมอได้ ในขณะที่ทรัมเป็ทไม่สามารถทำเสียงที่เบาขนาดนั้นได้ สิ่งนี้ไม่ได้หมายความว่า ถ้าเราดัดแปลงทรัมเป็ทให้สามารถเล่นได้เบาเท่าคลาริเน็ทได้แล้ว เสียงทรัมเป็ทจะเหมือนกับเสียงคลาริเน็ท ความแตกต่างระหว่างเสียงทั้งสองขึ้นอยู่กับระดับความดังของโอเวอร์โทนดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว แต่สิ่งที่กล่าวมานี้ก็อาจเป็นสาเหตุอย่างหนึ่งที่ทำให้บางครั้งการนำทรัมเป็ทมาใช้แทนคลาริเน็ทให้ผลได้ไม่ดีเท่าใช้คลาริเน็ท เนื่องจากความดังในระดับต่ำมาก ๆ ของโน้ตในช่วงนั้น ๆ อาจมีความสัมพันธ์กับส่วนอื่น ๆ ในตัวบทเพลง ซึ่งการใช้ทรัมเป็ทจะทำให้ความสัมพันธ์นั้นขาดหายไป อันนำไปสู่การขาด U.I.B. ของความสัมพันธ์นั้น ๆ การพัฒนาทรัมเป็ทให้ทำเสียงเบาได้ดังกล่าวก็จะช่วยรักษาความสัมพันธ์นี้ไว้ แต่ก็ยังมีความแตกต่างอื่น ๆ อีก เช่นการเริ่มต้นดังของเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด (attack) ฯลฯ)

นอกจากนี้บทบาทของผู้บรรเลง (Perfomer) ก็มีความสำคัญอย่างมากในการทำให้ผู้ฟังได้เห็นถึงความงามในตัวบทเพลงได้ดียิ่งขึ้น ถ้าเราได้ชมการแสดงของนักดนตรีซึ่งหัดเล่นกีต้าร์ (Guitar) มาเป็นเวลา 2 ปี กับการแสดงของนักกีต้าร์ระดับโลก เราจะพบว่าการแสดงทั้งสองแตกต่างกันถึงแม้ทั้งคู่จะเล่นเพลงเดียวกันก็ตาม เรารู้สึกพึงพอใจกับการแสดงของนักกีต้าร์ระดับโลกมากกว่า และถ้าหากนักดนตรีทั้ง 2 คนเล่นไม่ผิดพลาดเลยตลอดการแสดง เราจะอธิบายความรู้สึกพึงพอใจของเราได้อย่างไร

ในกรณีนี้นักดนตรีทั้งคู่ใช้เครื่องดนตรีเหมือนกันและเล่นโน้ตตัวเดียวกัน แต่จะต้องมีความแตกต่างกันบางอย่างซึ่งทำให้เราพึงพอใจกับนักกีต้าร์คนที่สองมากกว่า สาเหตุหนึ่งที่อาจเป็นไปได้คือ นักกีต้าร์คนแรกไม่สามารถสร้างเสียงได้ดีเท่าคนที่สองซึ่งอาจเกิดจากรูปทรงเล็บ ตำแหน่งหรือมุมของนิ้วที่ดีด ที่อาจทำให้เสียงเล็บกระทบสายดังมากเกินไปและรบกวนเสียงที่แท้จริงของบทเพลงนั้น นอกจากนี้ความเข้าใจและการตีความบทเพลงก็มีส่วนสำคัญที่ทำให้เพลงที่บรรเลงออกมานั้นมีความงามแตกต่างกัน นักกีต้าร์คนที่สองมีความเข้าใจในเรื่องประโยคเพลง (phrasing) ความสัมพันธ์ของความเครียด (tension) และการผ่อนคลาย (release) ฯลฯ เป็นอย่างดี จึงบรรเลงเบาหรือดัง หรือบางครั้งก็หน่วงจังหวะและเร่งจังหวะเพื่อทำให้ลักษณะเหล่านี้ชัดเจนถึงแม้จะไม่มีเครื่องหมายทางดนตรีกำกับไว้ก็ตาม ส่วนนักกีต้าร์คนแรกไม่มีความเข้าใจในเรื่องนี้และเล่นไปตามที่โน้ตเขียนเท่านั้น จึงไม่อาจทำให้เสียงเพลงที่บรรเลงมีความงามเท่ากับการเล่นของนักกีต้าร์คนที่สอง ให้พิจารณาตัวอย่างต่อไปนี้



Bach : Prelude, Fugue and Allegro BWV 998

นักกีต้าร์คนแรกไม่มีความเข้าใจในบทเพลงจึงเล่นไปเรื่อย ๆ ตามโน้ตที่เขียน เมื่อถึงห้องที่ 3 เขาให้ความสำคัญกับโน้ตในแนวบนมากและคิดว่าโน้ตในแนวล่างเป็นเสียงประกอบเท่านั้น ส่วนนักกีต้าร์คนที่สองรู้ว่าโน้ตแนวล่างในห้องที่ 3 และ 4 เป็นการเลียนแบบโน้ตแนวบนในห้องที่ 1 และ 2 จึงให้ความสำคัญกับโน้ตแนวล่างด้วย เมื่อผู้ชมได้ฟังการบรรเลงของนักกีต้าร์คนที่สองก็จะได้ยินความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตทั้งสองแนว ในขณะที่การบรรเลงของนักกีต้าร์คนแรกไม่ได้แสดงให้เห็นถึงสิ่งนี้เลย อันเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เพลงเดียวกันที่บรรเลงโดยคนทั้งสองมีความงามแตกต่างกัน

<u>สิ่งที่งามให้ความพึงพอใจเสมอหรือไม่</u>

สิ่งที่งามก็คือ สิ่งที่มี P.Q.D. U.I.B. อยู่ในระดับสูง (high degree) ซึ่ง P.Q.D. ทั้ง 3 ชนิดนี้เป็น P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องทั้งหมด จึงกล่าวได้ว่ามันให้ความพึงพอใจเสมอ เนื่องจาก "สหัชญาณ" (intuition) ของมนุษย์เป็นเช่นนั้น นั่นคือพึงพอใจกับสิ่งที่ไม่บกพร่องมากกว่าสิ่งที่บกพร่อง และพึงพอใจกับสิ่งที่ไม่บกพร่องทั้งหมดมากกว่าสิ่งที่บกพร่องบ้างไม่บกพร่องบ้าง หรือบกพร่องทั้งหมด เช่น เพลง X มีเอกภาพแต่ไม่มีความสมดุลย์และมีเนื้อหาน้อยมาก ส่วนเพลง Y มีเอกภาพ มีเนื้อหาและมีความสมดุลย์อยู่ในระดับสูง (high degree) เราสามารถกล่าวได้ในทันทีว่าเพลง Y มีความงามมากกว่าเพลง X และเนื่องจากเพลง Y มี P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องทั้งหมด คือ U.I.B. อยู่ในระดับสูง เราจึงรู้สึกพึงพอใจเมื่อได้ฟังเพลง Y มากกว่าฟังเพลง X

สิ่งนี้ได้นำเรากลับมายังคำถามของเคนนิคที่ว่า เป็นไปได้หรือไม่ที่สิ่งที่งามไม่ได้ให้ความพึงพอใจกับใครทั้งสิ้น และสิ่งนี้แสดงนัยถึงความขัดแย้งหรือไม่ ก่อนจะตอบปัญหานี้เราควรตีความคำถามของเคนนิคเสียก่อน กล่าวคือ การที่เคนนิคบอกว่า เป็นไปได้หรือไม่ว่าสิ่งที่งามไม่ให้ความพึงพอใจกับใครทั้งสิ้นนั้น

การบอกว่าไม่ให้ความพึงพอใจกับใครเลย หมายความว่าอย่างไร ในกรณีแรก ถ้าการกล่าวเช่นนี้หมายถึงทุก ๆ คนไม่ว่าจะในเวลาใด และทุกคนตลอดไป เราก็สามารถตอบได้ว่าเป็นไปไม่ได้ แต่ถ้าเคนนิคหมายถึงทุก ๆ คนในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง เราก็สามารถยอมรับได้

กรณีแรกเป็นไปไม่ได้ เนื่องจากต้องมีช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งที่มีคนที่มีคุณสมบัติ 5 ประการ ตามที่ฮิวม์ได้เสนอไว้ (สามารถอ่านรายละเอียดได้ในบทที่ 2) กล่าวคือเขาจะเป็นคนที่มีความสามารถมากกว่าคนอื่น ๆ ในการมองเห็นความงาม หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ เขาจะสามารถมองเห็น U.I.B. ที่มีอยู่ในระดับสูงของสิ่งที่งามได้ คนที่สามารถเห็นได้ว่าสิ่งหนึ่งมี U.I.B.อยู่ในระดับสูง และบอกว่าสิ่งนั้นมีความงามจะต้องรู้สึกพึงพอใจกับมันเสมอ ดังนั้นจึงเป็นสิ่งที่ขัดแย้งเมื่อคนที่สามารถเห็น U.I.B. ซึ่งมีอยู่ในระดับสูงของสิ่งหนึ่ง ซึ่งทำให้สิ่งนั้นมีความงาม จะบอกว่าเขาไม่พึงพอใจกับมัน ส่วนในกรณีหลังเป็นไปได้ว่าคนในช่วงเวลา T1 - T2 ได้ยินเพลง Y ซึ่งมีความงาม แต่ไม่มีใครพึงพอใจกับการได้ยินเพลง Y ทั้งสิ้น ทั้งนี้เนื่องจากคนทุกคนในช่วงเวลานั้นไม่มีคุณสมบัติ 5 ประการดังกล่าว จึงไม่สามารถเห็นความงามในเพลง Y ได้

อย่างไรก็ตาม อาจมีบางคนโต้แย้งว่า เป็นไปได้ที่เราบอกว่าเพลงนี้มีความงาม เป็นเพลงที่ดี เป็นเพลงที่มีความไพเราะ ฯลฯ แต่เราไม่รู้สึกพึงพอใจ ผู้เขียนเห็นว่าปัญหานี้คล้ายกับปัญหาของเคนนิค ซึ่งเราสามารถตอบได้ในลักษณะเดียวกัน กล่าวคือ เราต้องพิจารณาสิ่งที่ถูกตัดสิน (ตัวเพลง) และพิจารณาตัวผู้ตัดสิน ประการแรกเราต้องตรวจสอบโดยพิจารณาว่า เพลงนี้มีความงามจริงหรือไม่ หรือมันมี P.Q.D. U.I.B. อยู่ในระดับสูงหรือไม่ จากการตรวจสอบนี้เราก็จะได้คำตอบของข้อสงสัยหลัง นั่นคือ ถ้าเพลงนี้มีความงามจริง คนที่สามารถเห็นความงามอย่างแท้จริงจะต้องพึงพอใจกับมันเสมอ ดังนั้นในกรณีนี้จึงเป็นไปได้ว่า คนที่กล่าวเช่นนั้นไม่มีความสามารถเห็นว่าเพลงนี้มีความงามได้อย่างไร หรืออาจเป็นได้ว่าเพลงนี้ไม่มีความงามดังที่เขากล่าวว่า

มันงาม การกล่าวว่า "สิ่งหนึ่งงามและฉันเห็นว่ามันงามโดยความงามของมันเกี่ยวเนื่องมาจาก P.Q.D. U.I.B. ที่มีอยู่ในระดับสูงของมัน แต่มันไม่ได้ให้ความพึงพอใจเมื่อฉันได้เห็นมัน" เปรียบได้กับการกล่าวว่า "ฝนกำลังตก แต่ฉันไม่เชื่อมัน" เพราะการกล่าวว่าฝนกำลังตก มีความหมายอยู่แล้วว่าฉันเชื่อว่าฝนกำลังตก (ในขณะนั้นเราพูดความจริง) ซึ่งการกล่าวทั้ง 2 อย่างนี้เป็นสิ่งที่ขัดแย้งและเป็นไปไม่ได้ (Sircello 1979 : 538) แต่ในทางตรงข้าม เป็นไปได้ว่าสิ่งหนึ่งมีความงาม (ซึ่งเป็นข้อเท็จจริง) เนื่องจากมี P.Q.D. U.I.B. ในระดับสูง แต่มีคนบางคนกล่าวว่า "ฉันไม่พึงพอใจกับสิ่งนั้นแม้ว่ามันจะเกี่ยวเนื่องกับการมี P.Q.D. U.I.B. อยู่ในระดับสูงของมัน" ซึ่งในกรณีนี้หมายความว่า คนที่กล่าวเช่นนี้ ไม่มีความสามารถในการเห็นคุณสมบัติที่งามเหล่านั้นของมันจริง ๆ แต่ถ้าคนคนนั้นมีคุณสมบัติ 5 ประการนั้น เขาก็จะสามารถเห็นความงามของสิ่งนั้นโดยเห็นจาก P.Q.D. U.I.B. ที่มีอยู่ในระดับสูงของมัน ซึ่งเมื่อเขาเห็นมันเขาก็จะต้องพึงพอใจกับสิ่งนั้นเสมอ

ดังนั้นเมื่อคนที่มีคุณสมบัติ 5 อย่างนั้น เห็นว่าวัตถุ X มีความงามเนื่องจากมันมี P.Q.D. U.I.B. อยู่ในระดับสูง เขาจะต้องพึงพอใจเมื่อได้เห็นมันเสมอ ซึ่งคนที่ไม่มีคุณสมบัติเหล่านี้ไม่สามารถเห็นได้ จึงไม่จำเป็นที่เขาจะรู้สึกพึงพอใจกับการที่ได้เห็นวัตถุ X แต่ในกรณีนี้เนื่องจากความงามเป็นเรื่องที่เกี่ยวเนื่องกับคุณสมบัติและสามารถอธิบายได้อย่างมีเงื่อนไข คนซึ่งไม่มีคุณสมบัติ 5 อย่าง ก็สามารถรับรู้เงื่อนไขเหล่านั้นได้โดยรับฟังจากคนที่มีคุณสมบัติเหล่านั้น ถ้าคนที่มีคุณสมบัติ 5 อย่าง สามารถอธิบายเงื่อนไขที่ทำให้สิ่งนี้มีความงาม โดยชี้ให้เห็นความเป็นเอกภาพ ความสมดุลย์ ความมีเนื้อหาที่มีอยู่ในระดับสูง ในวัตถุนี้ได้จนกระทั่งผู้ซึ่งไม่เห็นความงามในวัตถุนี้มาก่อนสามารถมองเห็นได้เหมือนกับที่เขามองเห็นทุกอย่าง คนที่ไม่เห็นความงามก็จะเห็นได้ในที่สุด และจะต้องพึงพอใจกับการได้เห็นวัตถุนี้ในที่สุดเช่นกัน

แต่ในความเป็นจริงแล้วไม่ใช่เรื่องง่ายนักที่คนที่มีคุณสมบัติ 5 อย่าง

สามารถอธิบายเงื่อนไขทุกอย่างหรือเงื่อนไขทั้งหมดที่ทำให้วัตถุนี้มีความงามให้คนที่ไม่เห็นมันมาก่อนเห็นได้อย่างที่เขาเห็น แต่กรณีนี้เป็นคนละกรณีกับการไม่สามารถอธิบายความงามเกี่ยวกับสิ่งนี้ให้ใครฟังได้เลย เพราะถ้าคนคนนั้นพยายามฝึกฝนตนเองให้มีคุณสมบัติที่ใกล้เคียงกับผู้อธิบาย เขาก็จะสามารถเห็นเงื่อนไขต่าง ๆ ที่ทำให้สิ่งนี้มีความงามได้ดียิ่งขึ้น และเมื่อเขามีคุณสมบัติเช่นนั้นมากขึ้นเขาก็จะสามารถมองเห็นความงามที่อยู่ในวัตถุนั้นได้ใกล้เคียงหรือเหมือนกับคนที่อธิบายให้เขาฟังได้ และเขาก็จะต้องรู้สึกพึงพอใจกับสิ่งนั้นเช่นเดียวกัน

<u>บทสรุป</u>

จากที่กล่าวมาทั้งหมดในบทที่ 2 และบทที่ 3 นี้ จะเห็นได้ว่าแนวความคิดที่ว่าการตัดสินความงามหรือการพูดถึงความงามเป็นเรื่องของความรู้สึกพึงพอใจซึ่งไม่เกี่ยวเนื่องกับวัตถุนั้น ไม่สามารถทำให้เราตัดสินได้ว่าสิ่งนี้งามกว่าสิ่งนั้นได้อย่างไร และเราไม่สามารถอธิบายได้ว่าทำไมสิ่งนี้จึงมีความงาม ยิ่งกว่านั้นในบางกรณีการพิจารณาเช่นนี้ทำให้สิ่งที่มีความงามกลายเป็นสิ่งที่ถูกพิจารณาว่าไม่มีความงามได้ ส่วนการพิจารณาความงามโดยมุ่งพิจารณาจากวัตถุนั้น เราจะสามารถอธิบายได้อย่างมีเหตุผลว่าทำไมวัตถุนี้จึงมีความงาม เมื่อเรากล่าวว่าสิ่งหนึ่งมีความงามเรากำลังกล่าวถึงคุณสมบัติที่งามทั้งหมดของมัน และสิ่งที่ทำให้คุณสมบัติเหล่านั้นมีความงาม ก็คือ P.Q.D. ที่ไม่บกพร่องทั้งหมด ซึ่งมีอยู่ในระดับสูง (high degree) P.Q.D. เหล่านั้นก็คือ U.I.B. ดังนั้นเราสามารถอธิบายได้ว่า สิ่ง ๆ หนึ่งมีความงามเนื่องจาก มี P.Q.D. คือ U.I.B. อยู่ในระดับสูง จากสิ่งนี้จึงทำให้เราอธิบายได้ว่าเพราะเหตุใด วัตถุ X จึงมีความงามมากกว่าวัตถุ Y การพิจารณาและตัดสินความงามในลักษณะเช่นนี้จึงเป็นการตัดสินที่น่าเชื่อถือ มีเหตุผลที่สามารถอธิบายได้และมีลักษณะเป็นสากล

การเสนอทฤษฎีความงามดังกล่าวสามารถนำไปใช้ได้กับศิลปะทุกสาขา แต่อาจต้องประยุกต์หรือดัดแปลงรายละเอียดบ้างเล็กน้อย เพื่อให้เกิดความ

เหมาะสมกับศิลปะสาขานั้น ๆ โดยเฉพาะ สำหรับวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ทฤษฎีความงามที่เสนอมานี้จะนำมาใช้พิจารณาความงามในดนตรีเป็นหลัก ทฤษฎีนี้จึงเหมาะสมกับศิลปะสาขาดนตรีโดยตรง และสามารถนำไปใช้ได้ในทันที ซึ่งวิธีการแสดงว่าทฤษฎีนี้ใช้ได้กับศิลปะสาขาดนตรีได้อย่างไรนั้น ผู้อ่านสามารถติดตามได้ในบทต่อไป



บทที่ 4

U.I.B. ในดนตรี

ในบทที่ 3 ผู้เขียนได้เสนอไปว่าการมี U.I.B. อยู่ในระดับสูง (high degree) เป็นเงื่อนไขของความงาม ในบทนี้จะมาพิจารณาว่า U.I.B. คืออะไรเมื่อนำมาใช้กับดนตรี

เอกภาพ (Unity) ตามความหมายก็คือความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ในที่นี้ เอกภาพไม่ได้มีความหมายโดยทั่วไปของมันทีเดียว กล่าวคือ เมื่อนำมาใช้กับศิลปะโดยเฉพาะดนตรี เอกภาพจะมีความหมายที่เกี่ยวเนื่องกับความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันในทุกๆ ส่วนของเพลง ๆ นั้น ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่สำคัญมากอย่างหนึ่งในการทำให้ดนตรีมีความงาม เอกภาพเป็นคุณสมบัติที่มีลำดับขั้น (degree) นั่นคือเราสามารถพูดได้ว่าเพลงนี้มีเอกภาพมากกว่าเพลงนั้น เนื่องจากดนตรีเป็นศิลปะที่มุ่งไปตามเวลา ถ้าขาดเอกภาพเพลงทั้งเพลงก็จะกระจัดกระจาย เราอาจจะศึกษาเอกภาพได้จากการมองไปยังส่วนที่สำคัญต่อบทเพลง บทเพลงหนึ่งๆ จะมีกลุ่มโน้ต 2-3 ตัว (ในบางกรณีอาจมีจำนวนมากกว่านั้น) ที่ทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบที่เล็กที่สุด ซึ่งเราเรียกว่า โมทีฟ (motif) (White 1976: 26) โมทีฟไม่จำเป็นจะต้องเป็นเรื่องของโน้ตเสมอไป แต่โมทีฟอาจถูกสร้างจากจังหวะหรืออื่น ๆ ก็ได้ ผู้เขียนขอยกตัวอย่างโมทีฟอันหนึ่งซึ่งเป็นโมทีฟที่เกิดจากกลุ่มโน้ต เนื่องจากเห็นได้ง่ายและชัดเจน ซึ่งเป็นโมทีฟจากซิมโฟนีหมายเลข 5 ในบันไดเสียง C ไมเนอร์(symphony No.5 op.67) ของเบโธเฟน (Beethoven)



ตัวอย่างที่ 1

(ย้ายบันไดเสียงจาก C ไมเนอร์เป็น A ไมเนอร์ เพื่อความสะดวกในการอ่าน)

โมทีฟ นี้ประกอบไปด้วยโน้ต A 3 ตัว และตามด้วยโน้ตที่ต่ำลงมาคู่ 3 เมเจอร์ (major) คือตัว F อีกหนึ่งตัว เบโธเฟนได้จัดจังหวะให้โน้ต 4 ตัวนี้ซึ่งเป็นลักษณะจังหวะที่สำคัญ เมื่อพิจารณาจากตัวเพลงทั้งหมด เราจึงอาจกล่าวได้ว่าโน้ตทั้ง 4 ตัวนี้มีโมทีฟของจังหวะอยู่ด้วยในเวลาเดียวกัน จังหวะที่ใช้ง่ายและไม่ซับซ้อน
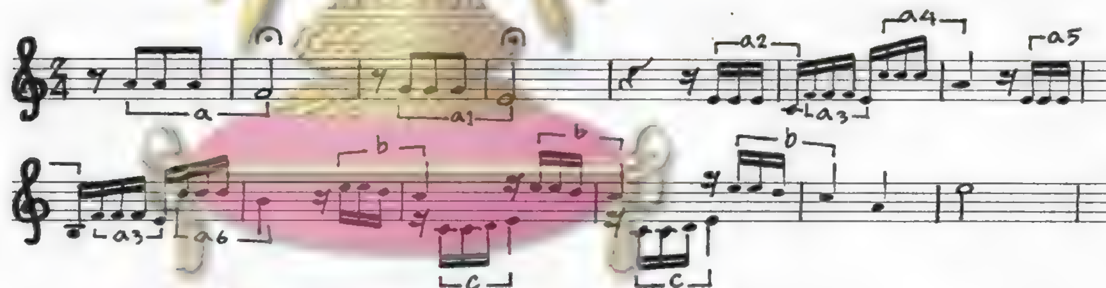


ตัวอย่างที่ 2

เราจะเห็นได้ว่าโน้ต 3 ตัวแรกคือ A มีจังหวะสั้น ส่วนโน้ต F มีจังหวะยาว ถ้าสังเกตให้ดีเราจะพบว่าโน้ต 3 ตัวที่จังหวะสั้นอยู่ในจังหวะที่เรียกว่าจังหวะเบาหรือลูกจังหวะ (arsis) เมื่อเทียบกับโน้ตตัวที่ 4 ซึ่งเราเรียกว่าอยู่ในจังหวะหนักหรือแม่จังหวะ (thesis) (White 1976: p.26) จากโมทีฟของเพลงเราสามารถสร้างส่วนที่สำคัญอีกส่วนหนึ่งได้ และเป็นส่วนที่ใหญ่กว่าโมทีฟ ซึ่งเราเรียกว่าธีม (Theme) ธีมได้ถูกสร้างขึ้นมาจากโมทีฟที่นำมาเรียงต่อกันในลักษณะต่าง ๆ วิธีที่ง่ายที่สุดก็คือ การซ้ำโมทีฟ



ตัวอย่างที่ 3

อย่างไรก็ตามวิธีนี้ไม่สามารถนำมาใช้ได้หลายครั้ง เนื่องจากเป็นการทำให้เนื้อหา (Information) น้อยลง ซึ่งจะได้กล่าวในช่วงต่อไป ดังนั้นโมทีฟจึงไม่สามารถคงรูปเดิมตลอดไป ตัวอย่างที่ชัดเจนคือ โมทีฟด้านกลุ่มโน้ตก็อาจจะมีการเปลี่ยนเสียงไปเริ่มที่เสียงอื่น หรืออาจมีการดัดแปลงเล็กๆ น้อยๆ ในตัวโมทีฟเอง จากโมทีฟในตัวอย่างที่ 2 เบโธเฟนได้สร้างธีมดังนี้



ตัวอย่างที่ 4

จากตัวอย่าง a คือ โมทีฟ a1 - a6 คือโมทีฟที่เริ่มที่เสียงอื่นและมีการดัดแปลงขั้นคู่เสียง ซึ่งไม่จำเป็นต้องเป็นคู่ 3 เมเจอร์ a3 เป็นคู่ 2 ไมเนอร์ (minor) a5 เป็นคู่ 4 เพอร์เฟ็ค (perfect) จะเห็นได้ว่า a - a6 มีลักษณะเหมือนกันคือมีโน้ต 3 ตัวแรกซ้ำกัน ตัวที่ 4 จะเปลี่ยนไปยังโน้ตที่ต่ำกว่า นอกจากนี้โน้ตตัวที่ 4 ของทุก ๆ กลุ่มจะมีจังหวะหนักเมื่อเทียบกับโน้ต 3 ตัวแรกของกลุ่มเดียวกัน และในกลุ่ม a4 กับ a6 เราจะเห็นลักษณะของโมทีฟจังหวะ คือ สั้น-สั้น-สั้น-ยาว ด้วย ส่วนโน้ตกลุ่ม b เป็นการนำโมทีฟมาดัดแปลง เราจะเห็นว่าโมทีฟด้านจังหวะยังคงอยู่ กล่าวคือโน้ต

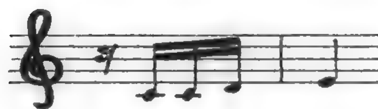
3 ตัวแรกสั้นและตัวที่ 4 ยาว ตัวที่ 4 มีจังหวะหนักเมื่อเทียบกับ 3 ตัวแรก แต่ลักษณะกลุ่มโน้ตนั้นไม่เหมือนโมทีฟเลยทีเดียว กล่าวคือโน้ต 3 ตัวแรกไม่ได้เป็นตัว E ซ้ำกันทั้ง 3 ตัว แต่ตกลงมาเป็นตัว D อย่างไรก็ตามเราถือได้ว่าโน้ตกลุ่ม b เกิดจาก โมทีฟ a เพราะนอกจากจะมีโมทีฟของจังหวะที่ชัดเจนแล้ว เมื่อพิจารณาถึงการเคลื่อนที่ทั้งหมดหรือการดูโน้ตคู่นอก (นั่นคือ ตัวแรกและตัวสุดท้าย) ก็มีลักษณะเดียวกับโมทีฟ a กล่าวคือมีการเคลื่อนที่ลงจากตัว E มายังตัว C เป็นระยะคู่ 3 เมเจอร์ดังนี้

ตัวอย่างที่ 5

ส่วนโน้ตกลุ่ม c เกิดขึ้นจากโน้ตกลุ่ม b ที่เคลื่อนที่ตรงข้ามกับทิศทางเดิม ในกลุ่ม b เราจะเห็นได้ว่าโน้ตตัว E เคลื่อนที่คู่ 2 เมเจอร์ ลงมาที่ตัว D และเคลื่อนที่คู่ 2 เมเจอร์ ต่อไปยังโน้ตตัว C เมื่อนำมาเคลื่อนที่กลับทิศทางกันเราก็จะได้โน้ตตัว E เคลื่อนที่คู่ 2 เมเจอร์ ขึ้นไปยัง F# และเคลื่อนที่อีกคู่ 2 เมเจอร์ไปยัง G# วิธีการนี้เรียกว่า อินเวอร์ชัน (inversion)
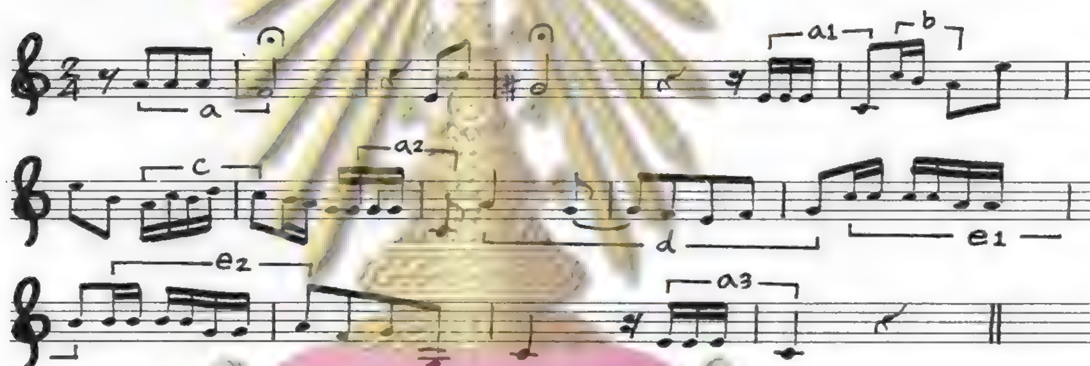
ตัวอย่างที่ 6

จากนั้น เบโธนเฟนย้ายเสียงลงมาคู่ 3 เมเจอร์ โดยให้โน้ตเริ่มที่ตัว C ก็จะได้ดังนี้



ตัวอย่างที่ 7 (ซึ่งก็คือโน้ตกลุ่ม c นั่นเอง)

จากทั้งหมดนี้เราจะเห็นได้ว่าธีมของเบโธนเฟนมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันและมีความเป็นเอกภาพอย่างมาก เนื่องจากถูกสร้างมาจากโมทีฟเพียงอันเดียวเท่านั้น ในทางตรงข้ามโมทีฟในรูปที่ 2 ที่ เบโธนเฟนใช้ก็อาจนำมาสร้างธีมที่มีเอกภาพน้อยลงได้เช่นกัน ดังนี้



ตัวอย่างที่ 8

จะเห็นได้ว่าธีมนี้มีเอกภาพน้อยกว่าเมื่อเทียบกับตัวอย่างที่ 4 ถึงแม้จะเริ่มต้นที่โมทีฟเดียวกัน เนื่องจากโมทีฟ a ไม่ได้มีส่วนสำคัญต่อโครงสร้างของธีมนี้ หลังจากกลุ่มโน้ต a1 แล้ว แนวทำนองเริ่มกระจัดกระจาย เราไม่สามารถพูดได้ว่ากลุ่มโน้ต b และ c เกี่ยวข้องหรือถูกดัดแปลงมาจากโมทีฟ a ส่วนกลุ่มโน้ต d ก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน e1 เป็นโมทีฟกลุ่มใหม่ที่ดัดแปลงเป็น e2 แต่ไม่มีความสัมพันธ์ใด ๆ กับโมทีฟ a เลย ดังนั้นถึงแม้โมทีฟ a จะกลับมาอีกครั้งในรูปของ a3 ช่วงท้ายเพลง การกลับมาในครั้งนี้ไม่ได้มีความหมายเท่าที่ควรเพราะขาดความต่อเนื่องกับกลุ่มโมทีฟก่อนหน้านี้

จากตัวอย่างที่ 4 และ 8 จะเห็นได้ว่าความเป็นเอกภาพเป็นคุณสมบัติที่มีระดับขั้น เอกภาพอาจจะมีมากหรือมีน้อยก็ได้ขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ขององค์ประกอบทั้งหมด เอกภาพในระดับที่แตกต่างกันนี้ไม่สามารถวัดเป็นตัวเลขได้ กล่าวคือมันไม่ได้มีลักษณะเป็นปริมาณ (quantitative) นั่นเอง การนำโมทีฟกลับมา 10 ครั้ง ไม่จำเป็นจะต้องมีเอกภาพมากกว่าการนำโมทีฟกลับมา 9 ครั้งเสมอไปและเช่นเดียวกันการที่โมทีฟถูกนำกลับมาในจำนวนเท่ากัน ก็ไม่ใช่สิ่งจำเป็นที่จะทำให้เพลงทั้งสองมีเอกภาพเท่ากัน เนื่องจากปัจจัยที่สนับสนุนให้เกิดเอกภาพยังมีสิ่งอื่นอีก เช่น โมทีฟที่กลับมาแต่ละครั้งมีความสัมพันธ์กันอย่างไรด้วย เอกภาพในธีมของเบโธเฟนไม่ได้เกิดจากการนำเอาโมทีฟกลับมา 13 ครั้งเท่านั้น ถ้าเราสังเกตให้ดีจะพบว่าในห้องที่ 4 ถึงต้นห้องที่ 8 โมทีฟทั้ง 6 สามารถจัดได้เป็น 2 กลุ่ม ซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกัน ดังรูป



ตัวอย่างที่ 9

เบโธเฟนได้จัดกลุ่มโมทีฟทั้ง 2 ให้มีจังหวะเหมือนกันและมีโครงสร้างแนวทำนองพุ่งขึ้น (c^1-e^1-a^1 และ b-e^1-b^1) เช่นเดียวกัน ซึ่งเป็นการช่วยให้ความเป็นเอกภาพมีระดับขั้นสูงขึ้นกว่าการที่นำเอาโมทีฟ 6 อันมาเรียงต่อ ๆ กันโดยไม่มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน เช่นตัวอย่างดังต่อไปนี้
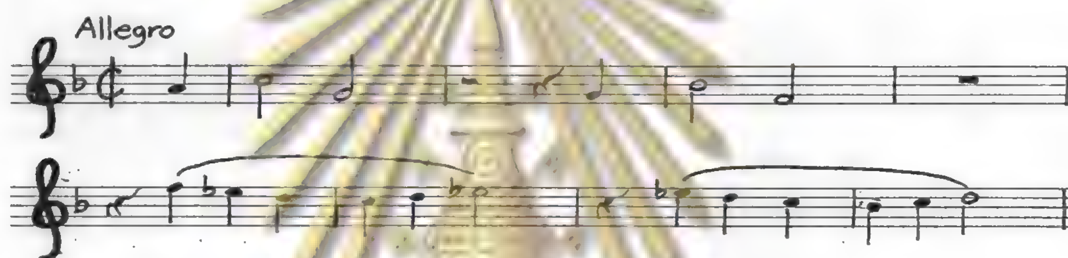


ตัวอย่างที่ 10

ถึงแม้เป็นการนำเอาโมทีฟมาใช้ 6 ครั้ง แต่ก็ไม่มีเอกภาพเท่ากับตัวอย่างของเบโธเฟน แนวทำนองนี้ไม่ได้มีอะไรพิเศษนอกจากเป็นการนำเอา

โมทีฟมาเรียงต่อ ๆ กันเท่านั้น เราไม่สามารถบอกถึงความสัมพันธ์ใด ๆ ได้อีก นอกจากโมทีฟซึ่งเอากลับมา 6 ครั้ง ระดับขั้นของความเป็นเอกภาพในตัวอย่างนี้จึงน้อยกว่าตัวอย่างของเบโธเฟน

การนำโมทีฟกลับมานั้น นอกจากการเล่นซ้ำและการทำอินเวอร์ชันแล้ว ก็ยังมีลักษณะอื่น ๆ อีก เราจะเห็นความสัมพันธ์เหล่านี้ได้จากสตริงควอร์เต็ทในบันไดเสียง F เมเจอร์ (String Quartet in F major, op. 135) ของเบโธเฟน



ตัวอย่างที่ 11

โน้ต 3 ตัวแรกที่เป็นโมทีฟถูกนำมาเล่นซ้ำโดยเริ่มต้นที่โน้ตที่ต่ำลงมาคู่ 2 เมเจอร์ (G) ส่วนกลุ่มโน้ตทั้ง 2 ในบรรทัดล่างก็มีลักษณะการเคลื่อนที่ที่เหมือนกัน ต่างกันเพียงแค่เริ่มที่โน้ตคนละตัวเท่านั้น โดยกลุ่มที่สองเริ่มต้นที่โน้ตต่ำลงมาคู่ 2 เมเจอร์เช่นกัน (E♭) แต่สิ่งที่สำคัญก็คือ โน้ตในบรรทัดล่างมีความสัมพันธ์กับโน้ตในบรรทัดบนด้วย เราอาจจะไม่เห็นความสัมพันธ์นี้ในทันที เพราะมีลักษณะที่ซับซ้อน โน้ต 3 ตัวแรกเมื่อถูกนำมาเรียงกลับหลัง (Retrograde) จะได้ลักษณะดังนี้



ตัวอย่างที่ 12

ต่อจากนั้นก็นำมาทำอินเวอร์ชัน



ตัวอย่างที่ 13

และเติมโน้ตในบันไดเสียงระหว่างขั้นคู่ทั้ง 2





ตัวอย่างที่ 14

และย้ายเสียงขึ้นไป



ตัวอย่างที่ 15

จะเห็นได้ว่าโน้ตในกลุ่มที่ 2 เกิดจากโมทีฟในโน้ตกลุ่มแรกนั่นเอง (Rufer 1961: 12)

นอกจากเอกภาพจะเกิดจากโมทีฟเดียวกันแล้ว องค์ประกอบที่แตกต่างกัน 2 หรือ 3 อย่าง เมื่อนำมาจัดวางอย่างเหมาะสม ก็ก่อให้เกิดเอกภาพได้เช่นกัน ให้พิจารณาโน้ตเพลง Lied Beim Anszug in Das Feld ของโมสาร์ท (W.A Mozart) (Arlin, and others 1979: 85)

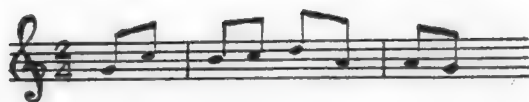
ตัวอย่างที่ 16

โน้ต 3 ห้องแรกเป็นบทนำ (Introduction) บรรเลงโดยเปียโน โมสาร์ทใช้จังหวะที่ซ้ำกันคือ ... เพื่อสร้างเอกภาพ นอกจากนี้เราจะเห็นได้ว่าช่วงแรกและช่วงท้ายของบทนำ (Introduction) มีความสัมพันธ์กัน กล่าวคือช่วงแรกขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A ตามด้วยกลุ่มโน้ต $C^{\#}$D E ส่วนในช่วงท้ายกลุ่มโน้ต $C^{\#}$ D E นำมาก่อน และจบด้วยโน้ตตัว A ซึ่งเราอาจเรียกได้ว่าเป็นการเรียงกลับหลัง (retrograde) ซึ่งในโน้ตจะใช้ตัวอักษร a b และ b a เพื่อความชัดเจน บทนำ (Introduction) สามารถจบได้ตั้งแต่จังหวะที่หนึ่งในห้องที่ 3 ซึ่งมีเคเดนซ์ (cadence) ที่ชัดเจน แต่การเติมกลุ่ม b a เข้าไปก็เป็นการช่วยเพิ่มระดับขั้นของเอกภาพให้มากยิ่งขึ้น ส่วนกลุ่มโน้ต c นั้นมีการเคลื่อนที่ลงและขึ้นสลับกัน c_1 เป็นการนำเอา c มาดัดแปลง c_2 เป็นการเคลื่อนที่ในทิศทางที่กลับด้านกับ c ซึ่งกลุ่มโน้ตที่มีความ

สัมพันธ์กันเหล่านี้เมื่อนำมาใช้กับจังหวะ ♪. ♩. ♫ ♪. จะทำให้แต่ละส่วนรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันมากขึ้น

ท้ายห้องที่ 3 นักร้องเริ่มร้อง โมสาร์ทไม่ได้ใช้จังหวะแบบเดิมแต่เปลี่ยนเป็น ♪ ♩. ♪ ♩. ซึ่งในความเป็นจริงแล้วจังหวะใหม่นี้ก็คือจังหวะเดิมที่นำมาขยายขึ้นเป็น 2 เท่านั้นเอง โน้ต 4 ตัวแรกของนักร้องใช้จังหวะการเคลื่อนที่ของกลุ่มโน้ต c ในบทนำ (Introduction) ที่นำมากลับทิศทาง (ลักษณะคล้ายกับ c_2) ส่วนโน้ตตัวที่ 5 6 7 8 เคลื่อนที่เรียงลงมาตามบันไดเสียง (scale) ซึ่งถ้าเราย้อนกลับไปดูบทนำ (Introduction) ก็จะพบการเคลื่อนที่ลักษณะเดียวกันนี้ โน้ต 1 - 4 ของเปียโนในบทนำ (Introduction) แตกต่างจากโน้ต 1- 4 ของนักร้อง แต่โน้ตตัวที่ 5 - 8 ของทั้งคู่มีลักษณะการเคลื่อนที่ที่เหมือนกัน (ในโน้ตจะใช้ตัวอักษร d เพื่อให้เห็นชัดเจน) ในห้องที่ 4 เปียโนที่เล่นโดยมือซ้ายจะเล่นทำนองเดียวกับนักร้องซึ่งได้ร้องไปก่อนหน้านี้แล้ว (cannon) ตามเส้นประในโน้ต นอกจากนี้โน้ต 1 2 3 4 ของเปียโนในช่วงบทนำ (Introduction) ก็มีความสัมพันธ์กับโน้ต 9 10 11 12 ของนักร้อง กล่าวคือโน้ต 9 10 11 12 เกิดจากการนำโน้ต 1 2 3 4 มาเคลื่อนที่ขึ้นลงกลับทิศทาง (inversion) จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบเหล่านี้ได้ถูกนำมาจัดเรียงอย่างเหมาะสม ซึ่งทำให้เกิดเอกภาพในระดับสูง

ในกรณีที่เพลง ๆ หนึ่งมีหลายโมทีฟ ความเป็นเอกภาพของเพลงนี้จะอยู่ที่การสัมพันธ์กันระหว่าง โมทีฟ ต่าง ๆ เหล่านั้นในแง่ที่ทำให้เพลง ๆ นั้นมีส่วนประกอบที่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตัวอย่างเช่น ท่อนแรกของซิมโฟนีหมายเลข 5 ของเบโธเฟนที่ยกมาข้างต้น ประกอบด้วยโมทีฟสำคัญ 2 โมทีฟ คือโมทีฟที่พูดถึงข้างต้นและโมทีฟในบันไดเสียง C เมเจอร์ (ในความเป็นจริงอยู่ในบันไดเสียง E♭ เมเจอร์)



ตัวอย่างที่ 17

แต่โมทีฟทั้งสองก็สัมพันธ์กันได้อย่างเป็นเอกภาพ เนื่องจากผู้ประพันธ์ได้ให้โมทีฟ B อยู่ในบันไดเสียงที่มีความสัมพันธ์กับโมทีฟ A กล่าวคือ บันไดเสียง C เมเจอร์เป็น "relative major" กับบันไดเสียง A ไมเนอร์ นอกจากนั้น โมทีฟทั้งสองก็ยังเป็นส่วนหนึ่งของรูปแบบ (Form) หลักของท่อนแรกนี้คือ โซนาตา (Sonata Form) ที่ประกอบด้วย ธีม (หรือ โมทีฟ) A และ B ดังนี้



จะเห็นได้ว่า โซนาตา เป็นรูปแบบที่กำหนดเอกภาพของโมทีฟ A และ B

ความสมดุลย์ (Balance) ในแง่ของดนตรี ความสมดุลย์หมายถึงความเหมาะสมในองค์ประกอบใด ๆ ของดนตรีที่แปรเปลี่ยนไปในทิศทาง หรือลักษณะที่แตกต่างกัน จากความหมายนี้เราจะเห็นได้ว่า ความสมดุลย์เป็นคุณสมบัติที่มีระดับขั้น เนื่องจากดนตรีตั้งแต่สมัยกลางจนถึงปลายสมัยโรแมนติกมีองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งและเป็นองค์ประกอบที่เห็นได้ชัดเจน นั่นคือทำนอง (Melody) ผู้เขียนจะอธิบายลักษณะของความสมดุลย์โดยใช้แนวทำนองดนตรีเป็นตัวอย่าง เนื่องจากเป็นองค์ประกอบที่สามารถเข้าใจได้ง่าย

ในแง่หนึ่งแล้วทำนองเพลงเป็นสิ่งที่เคลื่อนที่ไปตามเวลา และในขณะที่มันเคลื่อนที่ไปตามเวลานี้เอง มันก็สามารถเคลื่อนที่ขึ้นหรือลงไปตามระดับเสียงด้วย การเคลื่อนที่ขึ้นและลงไปตามระดับเสียงเป็นปัจจัยสำคัญต่อความสมดุลย์ของแนวทำนอง นั่นคือ ความสมดุลย์ของแนวทำนองเกิดจากการเคลื่อนที่ขึ้นและลงของเสียงอย่างเหมาะสมนั่นเอง เราจะเข้าใจเรื่องนี้ได้ดียิ่งขึ้นถ้าเราสมมติว่าแนวทำนองก็คือเส้นยางเส้นหนึ่ง (เราไม่สามารถกล่าวได้ว่าการเปรียบเทียบแนวทำนองกับเส้นยางจะเป็นการเปรียบเทียบที่ถูกต้องทั้งหมด แต่อย่างน้อยที่สุดมันก็สามารถทำให้เราเข้าใจเรื่องความสมดุลย์ได้ง่ายขึ้น)

ถ้าเรานำเส้นยางมายึดไว้ที่ปลายทั้ง 2 ด้าน แล้วดึงเส้นยางขึ้น เส้นยางจะมีความตึงมากกว่าเดิม ยิ่งดึงเส้นยางสูงขึ้น ความตึงก็จะยิ่งมากขึ้น เราอาจเรียกได้ว่าเส้นยางมีความเครียดมากขึ้น (tension) เมื่อเราค่อย ๆ ผ่อนเส้นยางให้ต่ำลงความเครียดนี้จะน้อยลงตามลำดับ เรากล่าวได้ว่าเส้นยางอยู่ในสภาพผ่อนคลายมากขึ้น (release) การดึงเส้นยางลงต่ำและการผ่อนให้กลับสู่สภาพเดิม ก็จะเกิดความเครียดและการผ่อนคลายในทำนองเดียวกัน

ความสัมพันธ์ของความเครียดและการผ่อนคลายนี้ ปรากฏขึ้นบนแนวทำนองในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน แนวทำนองที่พุ่งขึ้นเรื่อย ๆ โดยที่ไม่ตกกลับลงมาเลยจะมีความเครียด (tension) สูงขึ้น ซึ่งเราถือว่าเป็นแนวทำนองที่ขาดความสมดุลย์ การเพิ่มความสมดุลย์ให้แก่ทำนองทำได้โดยดึงแนวทำนองลงในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง ส่วนแนวทำนองที่พุ่งลงไปเรื่อย ๆ ก็เป็นการเพิ่มความเครียดเช่นกัน วิธีการรักษาความสมดุลย์ก็คือดึงแนวทำนองขึ้น แต่โดยปกติแล้วเรามักพบความเครียดที่เกิดจากการดึงแนวทำนองขึ้นสูงมากกว่าดึงแนวทำนองลงต่ำ เพื่อทำให้เกิดความเข้าใจในเรื่องความสมดุลย์ของแนวทำนองมากขึ้น ให้พิจารณาตัวอย่างต่อไปนี้



ตัวอย่างที่ 18

สมมติว่าผู้แต่ง ต้องการให้แนวทำนองนี้ไปสิ้นสุดที่โน้ต C วิธีหนึ่งที่อาจทำได้คือ



ตัวอย่างที่ 19

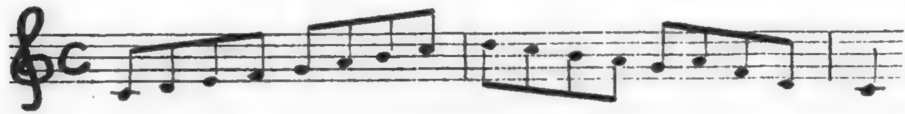
แต่วิธีนี้จะทำให้ทำนองนี้ขาดความสมดุลย์ จะเห็นได้ว่าแนวทำนองมีทิศทางที่พุ่งสูงขึ้นเรื่อย ๆ ความเครียดถูกสร้างมากขึ้นโดยที่ไม่มีช่วงใดที่เป็นการผ่อนคลาย (release) เลย ดังนั้นวิธีที่จะนำทำนองนี้มาที่โน้ตตัว C โดยให้มีความสมดุลย์มากขึ้นนั้น ทำได้โดยดึงแนวทำนองให้ตกลง ซึ่งมีทางเลือกได้หลายทางทางหนึ่งคือ



ตัวอย่างที่ 20

จากวิธีนี้แนวทำนองที่พุ่งขึ้นไปถูกลดความเครียดลง โดยการที่ทำให้แนวทำนองค่อย ๆ ตกลงมาทีละขั้น จากตัว d^2 มาจนถึง c^1 เราสามารถกล่าวได้ว่าตัวอย่างนี้มีความสมดุลย์มากกว่าตัวอย่างแรก แต่ในขณะเดียวกันการลดความเครียดในลักษณะนี้ก็จะทำให้เนื้อหา (information) ของแนวทำนองนี้น้อยลงด้วย ซึ่งเรื่องของเนื้อหาจะกล่าวในภายหลัง อย่างไรก็ตาม
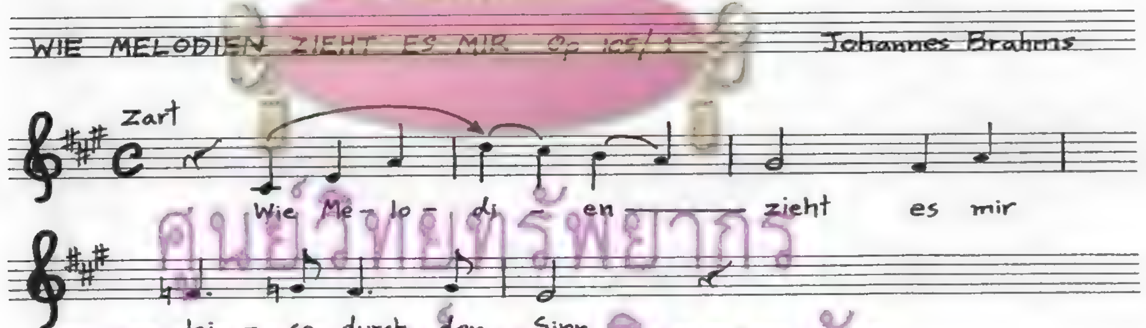
เราสามารถสร้างความสมดุลย์ให้กับแนวทำนองนี้ในรูปแบบอื่นอีกเช่น



ตัวอย่างที่ 21

แนวทำนองนี้ถูกลดความเครียดลงบางส่วนเมื่อตัว D ค่อย ๆ ตกลงมาทีละขั้นจนถึงตัว G จากนั้นทำนองก็ถูกดึงขึ้นไปยังตัว A และกระโดดลงมายังตัว F , D และตกลงไปยังตัว C ตัวอย่างที่ 21 นี้มีความสมดุลย์เช่นเดียวกับตัวอย่างที่ 20 แต่ให้ข้อมูลมากกว่า

นักแต่งเพลงมีวิธีสร้างความสมดุลย์ในแนวทำนองได้หลายรูปแบบ ทำนองที่ดูเรียบง่ายก็อาจจะมีลักษณะความสมดุลย์ที่ถูกสร้างขึ้นมาอย่างซับซ้อน ให้พิจารณาตัวอย่างต่อไปนี้



ตัวอย่างที่ 22 (Arlin, and others 1979: 260)

จากตัวอย่างที่ 22 แนวทำนองพุ่งขึ้นอย่างรวดเร็วจาก C# ไปยัง D ลักษณะพุ่งขึ้นนี้เป็นรูปแบบการกระโดดเริ่มจากคู่ 3 ไมเนอร์ และขยายออกกว้างขึ้นเป็นคู่ 4 เพอร์เฟ็ค 2 ครั้ง โน้ต D ในห้องที่ 2 เป็นจุดที่มีความเครียดมากที่สุด บราห์มส์ (Brahms) ลดความเครียดโดยการนำแนว
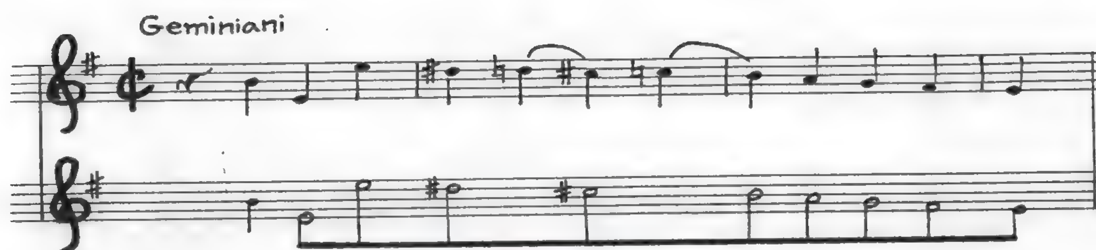
ทำนองให้ตกลงทีละขั้นแทนที่จะใช้การกระโดดดังเช่นในช่วงห้องแรกที่เป็นการสร้างความเครียด แนวทำนองตั้งแต่โน้ตตัว D ค่อย ๆ ตกลงมาเป็นตัว C$^{\#}$ B A G$^{\#}$ และ F$^{\#}$ ตามลำดับ เมื่อถึงโน้ตตัว F$^{\#}$ แนวทำนองถูกดึงขึ้นอีกครั้งไปยังตัว A เพื่อสร้างความเครียด การดึงขึ้นครั้งนี้ทำให้เสียงสูงขึ้นคู่ 3 ไมเนอร์ การลดความเครียดได้ถูกสร้างขึ้นทันทีโดยการดึงแนวทำนองลงมาที่ F มีการดึงทำนองสูงขึ้นเพื่อสร้างความเครียดอีกครั้ง แต่ครั้งนี้แรงที่ดึงขึ้นเริ่มลดลง กล่าวคือ จาก F ขึ้นไปเพียงคู่ 2 เมเจอร์ คือไปยัง G เท่านั้น และแนวทำนองก็ถูกดึงกลับมายัง F ทันที การดึงทำนองไปที่ตัว G เกิดขึ้นอีก แต่ครั้งสุดท้ายนี้ทำนองถูกดึงกลับลงมาต่ำกว่าเดิม คือกลับมาที่โน้ต E การพิจารณาอย่างละเอียดจะช่วยให้เราเห็นว่า การสร้างความสมดุลย์ของแนวทำนองนี้เกิดจากปัจจัยหลายประการ

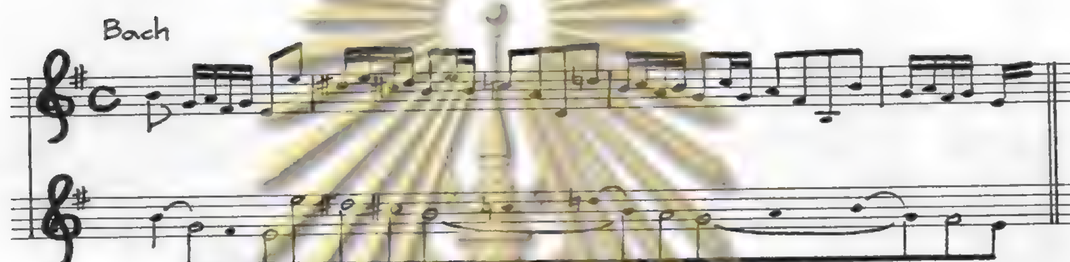
ตัวอย่างที่ 23

การแบ่งแนวทำนองเป็น 3 ช่วง คือ ab bc cd จะทำให้เราเห็นความสัมพันธ์ของความเครียดและการผ่อนคลายได้ง่ายขึ้น ในช่วง ab ความเครียดถูกสร้างขึ้นอย่างรวดเร็วโดยใช้คู่ 3 ไมเนอร์และคู่ 4 เพอร์เฟ็คดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว โน้ตทุกตัวมีความยาว 1 จังหวะ ช่วง bc เป็นการลดความเครียดอย่างช้า ๆ โน้ตแต่ละตัวถูกดึงต่ำลงคู่ 2 ความยาวโน้ตทุกตัวเท่ากับ 1 จังหวะยกเว้นโน้ต G$^{\#}$ ซึ่งเป็นตัวรองสุดท้ายของช่วงนี้ การค้างที่โน้ตนี้นานกว่าโน้ต 4 ตัวก่อนแสดงถึงแนวโน้มว่าการดึงโน้ตลงกำลังจะสิ้นสุด นั่นคือ แรงดึงลงน้อยลงเรื่อย ๆ แต่อย่างไรก็ตามโน้ต G$^{\#}$ สามารถถูกดึงลง

มาจนถึง F# ซึ่งเป็นตัวสุดท้ายของช่วงนี้ได้ ช่วง cd เป็นช่วงที่แสดงถึงการต่อสู้กันระหว่างความเครียดและการผ่อนคลาย ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วว่าท้ายช่วงที่ 2 การผ่อนคลายเริ่มอ่อนแรงลง ดังนั้นในช่วงที่ 3 นี้ แรงดึงขึ้นจึงเกิดขึ้นอีกครั้ง โน้ตถูกดึงขึ้นไปคู่ 3 ไมเนอร์สู่ตัว A ซึ่งมีความยาว 1 จังหวะ (ให้สังเกตว่าความเครียดในครั้งนี้ไม่สูงเท่ากับครั้งแรกที่ถูกดึงขึ้นไปสูงถึงคู่ 4 เพอร์เฟ็ค 2 ครั้ง) แล้วถูกดึงกลับลงมาคู่ 3 เมเจอร์ที่ตัว F ความยาวโน้ต $1^{1}/_{2}$ จังหวะ เราจะเห็นได้ว่าในช่วงที่ 3 นี้ การผ่อนคลายเริ่มมีแนวโน้มที่จะสูงกว่าการสร้างความเครียด (พิจารณาจากความยาวโน้ตและขั้นคู่) การสร้างความเครียดเกิดขึ้นอีก 2 ครั้ง จาก F ไป G โดยโน้ตตัว G สามารถคงไว้ได้เพียงแค่ความยาวโน้ต $^{1}/_{2}$ จังหวะเท่านั้น และทั้ง 2 ครั้งก็ถูกดึงกลับลงมา ครั้งแรกกลับมาที่ตัว F ความยาว $1\ ^{1}/_{2}$ จังหวะ และครั้งที่ 2 กลับมาที่ตัว E โดยมีความยาวถึง 2 จังหวะ

เนื้อหาหรือข้อมูล (Information) การที่เราจะเข้าใจข้อมูลของดนตรีได้นั้นจำเป็นที่จะต้องมีความเข้าใจในเรื่องแนวโน้มของดนตรีเสียก่อน งานดนตรีที่จะให้ข้อมูลได้นั้นจะต้องมีการสร้างแนวโน้ม นั่นคือ ที่จุดจุดหนึ่งของดนตรีเราจะรู้สึกถึงแนวโน้มที่จะมุ่งไปยังจุดเป้าหมายอีกจุดหนึ่ง อย่างไรก็ตามหากการมุ่งไปหาเป้าหมายที่คาดไว้นี้เป็นไปโดยตรงและโดยทันที หรือหากแนวโน้มนี้ถูกทำให้หายไป (กล่าวคือไม่มีแนวโน้ม) โดยอาจเกิดจากการเบี่ยงเบนหรือการประดับประดามากเกินไป ดนตรีนั้นก็จะให้ข้อมูลที่น้อยลง พิจารณาจากตัวอย่าง



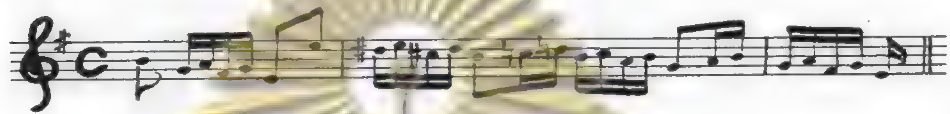


ตัวอย่างที่ 24

(โน้ตของบาค (Bach) ได้ถูกเปลี่ยนให้อยู่ในบันไดเสียง E ไมเนอร์ เพื่อความชัดเจนในการเปรียบเทียบ)

จะเห็นได้ว่าธีมทั้ง 2 นี้มีลักษณะโครงสร้างแนวทำนองที่เหมือนกัน กล่าวคือทั้งคู่เริ่มต้นที่โน้ตตัวที่ 5 ของบันไดเสียง (dominant) แล้วเคลื่อนไปยังโน้ตตัวที่ 1 (tonic) จากนั้นกระโดดขึ้นคู่ 8 (octave) ซึ่งการกระโดดนี้ทำให้เกิดช่องว่างขึ้น ทำให้เราคาดถึงแนวโน้มที่แนวทำนองจะตกลงมาเรื่อย ๆ เพื่อเสริมช่องว่างที่เกิดขึ้นนี้จนกระทั่งแนวทำนองจะมาหยุดอยู่ที่โน้ตโทนิค (tonic) และในความเป็นจริงแล้วธีมทั้ง 2 ก็มีลักษณะเช่นนั้น แต่มีความแตกต่างบางประการ ธีมของบาคค่อย ๆ เคลื่อนลงมา อีกทั้งยังมีการหน่วงและมีการเบี่ยงเบนบางครั้งบางคราว ส่วนธีมของเจมิเนียนี (Geminiani) ตกลงมาสู่เป้าหมาย (โน้ต E) โดยตรง ในห้องที่ 2 โน้ตเคลื่อนที่ลงมาทีละครึ่งเสียงจนถึงตัว B ในต้นห้องที่ 3 และที่จุดนี้เรารู้สึกถึง

แนวโน้มที่จะมุ่งไปยังตัว E ได้อย่างชัดเจน และโน้ตก็ตกลงมาเรื่อย ๆ สู่ตัว E (tonic) จริง ๆ เราจะเห็นได้ว่าธีมของบาคให้ข้อมูลได้มากกว่าธีมของเจมิเนียนีถึงแม้จะมีโครงสร้างแนวทำนองที่เหมือนกัน อย่างไรก็ตามถ้าเราแก้ไขธีมของบาคใหม่โดยตัดการเบี่ยงเบนต่าง ๆ ให้น้อยลง เราจะเห็นได้ว่าธีมใหม่นี้ให้ข้อมูลน้อยลงเช่นกัน



ตัวอย่างที่ 25

ความคิดในเรื่องความเป็นไปได้ (probability) ก็มีส่วนช่วยให้เราเข้าใจเรื่องของเนื้อหาได้มากขึ้น ถ้าเราได้ยินโน้ตเพียงตัวเดียว โน้ตตัวต่อไปอาจจะเป็นโน้ตตัวใดก็ได้ ทุก ๆ ตัวมีความเป็นไปได้พอ ๆ กัน ถ้าเราได้ยินโน้ต 2 ตัวต่อกัน จำนวนโน้ตตัวต่อไปที่จะเป็นไปได้ก็จะน้อยลง นั่นคือความเป็นไปได้ของโน้ตแต่ละตัวที่เป็นตัวเลือกของเราเพิ่มขึ้น เมื่อเราเพิ่มจำนวนโน้ตให้มากขึ้นและมีความสัมพันธ์ระหว่างโน้ตเหล่านั้นมากขึ้น ความเป็นไปได้ของเป้าหมายที่เราคาดไว้จะเพิ่มมากขึ้น จากธีมของบาคความเป็นไปได้ของโน้ตที่จะตามหลังตัว B มีน้อย นั่นคืออาจเป็นโน้ตตัวไหนก็ได้ที่ตามหลังโน้ตตัวนี้ แต่เมื่อแนวทำนองเคลื่อนมาที่ตัว G และ F# ความน่าจะเป็นของโน้ตตัว E ก็สูงมาก และจากรูปแบบทำนองกลุ่มนี้เราก็เห็นถึงแนวโน้มของธีมนี้ต่อไป นั่นคือเมื่อมีการกระโดดคู่ 8 แล้วบาคก็ใช้รูปแบบนี้อีกครั้งหนึ่ง อย่างไรก็ตามดังได้กล่าวไว้แล้วว่าบาคได้สร้างการเบี่ยงเบนแนวทำนองในลักษณะต่าง ๆ ความเป็นไปได้ของโน้ตต่อ ๆ มาก็จะน้อยลง

จะเห็นได้ว่าถ้าแนวทำนองถูกจัดจนกระทั่งโน้ตตัวต่อมาที่เป็นไปได้นั้นมีความน่าจะเป็นสูง และปรากฏว่าโน้ตตัวนั้นได้เกิดขึ้นจริง ๆ ข้อมูลที่ได้จากแนวทำนองนี้จะน้อย ในทางตรงข้ามถ้ารูปแบบแนวทำนองถูกจัดจนกระทั่งความ

เป็นไปได้ของโน้ตต่อไปไม่อยู่ในระดับสูง ข้อมูลที่ได้จากดนตรีนั้นก็จะสูง (Meyer 1980: 269-272)

การเชื่อมโยงข้อมูลหรือเนื้อหา (Information) เข้ากับภาษา ก็อาจช่วยให้เราเข้าใจเนื้อหาในแง่มุมใหม่ ๆ ได้ ถ้าเราสร้างวลี "She is as tall," เราจะเห็นได้ว่าคำต่อมาที่มีความเป็นไปได้สูงคือ "as" และจากนั้นก็ตามด้วยคำนามหรือสรรพนาม เราจะรู้สึกประหลาดใจที่พบว่าคำที่ตามหลัง "tall" หรือ "tall as" เป็นคำคุณศัพท์ นั่นคือวลี "She is as tall blue" หรือ "She is as tall as blue" ไม่น่าเป็นไปได้ ดังนั้นประโยค "She is as tall blue lilacs are" ซึ่งเป็นประโยคที่ไม่น่าเป็นไปได้นั้น เพิ่มข้อมูลให้กับวลีแรก ถ้าเราเลือกคำที่เป็นไปได้มากมาเติมในวลี เช่น "She is as tall as Bill" เราก็จะได้เนื้อหาเช่นเดียวกัน แต่เป็นเนื้อหาที่ไม่มากนัก ให้เรากลับมาดูธีมของเจมิเนียนีอีกครั้ง



ตัวอย่างที่ 26

เราอาจเปรียบเทียบช่วงแรกของธีมนี้กับวลี "She is as tall" และตั้งแต่โน้ตตัว B (ซึ่งมีแนวโน้มที่จะมุ่งมาตัว E อย่างชัดเจนดังได้กล่าวไว้แล้ว) จนถึงตัว E กับ "as Bill is" ซึ่งประโยค "She is as tall as Bill is" ก็ไม่ได้ให้ข้อมูลมากนัก อย่างไรก็ตามเมื่อเรากล่าวว่า "She is as tall as Bill is" เราสันนิษฐานว่าข้อมูลที่เราได้ครบถ้วนแล้วและเรายังไม่พร้อมสำหรับข้อมูลใหม่ ดังนั้นถ้าเราเติมคำว่า "wide" เข้าไป (แทนคำว่า "tall" ซึ่งเราละไว้ในฐานที่เข้าใจ) คำนี้ก็เป็นคำที่ไม่น่าเป็นไปได้ และเป็นคำที่คาดไม่ถึง ผลที่ตามมาคือประโยคนี้มีข้อมูลมากกว่าที่เราคิด

เราสามารถเพิ่มธีมของเจมิเนียนีต่อไปในลักษณะเดียวกัน จนกระทั่งธีมซึ่งครั้งแรกดูเหมือนว่าไม่ให้ข้อมูลมากกลับให้ข้อมูลมากขึ้น



ตัวอย่างที่ 27

จากการเพิ่มเติมธีมให้สมบูรณ์นี้ นอกจากจะทำให้เราได้ข้อมูลเพิ่มขึ้นแล้ว เรายังเห็นได้ว่า การเคลื่อนที่ลงของโน้ตตั้งแต่ตัว B ลงไปจนถึง E ซึ่งในครั้งแรกดูเหมือนจะเป็นการเคลื่อนที่ที่ตรงและเกิดขึ้นทันทีมากเกินไปนั้น มีความหมายในอีกทางหนึ่ง (Meyer 1980: 275-276) จากการเติมธีมให้สมบูรณ์นี้ การเคลื่อนที่ลงดังกล่าวเป็นเพียงแค่การเบี่ยงเบนเท่านั้น ไม่ใช่การลงที่แท้จริง การเคลื่อนที่ลงที่แท้จริงนั้นเลื่อนไปอยู่ใน 2 ห้องสุดท้าย ตัวอย่างทั้งหมดที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นว่า การต้านทานหรือเบี่ยงเบนเป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์กับเนื้อหาอย่างมาก

เราได้กล่าวถึงลักษณะของ U.I.B. และแสดงให้เห็นแล้วว่าคุณสมบัติเหล่านี้เป็น P.Q.D. ได้อย่างไร ตัวอย่างต่อไปเป็นตัวอย่างที่แสดงถึงลักษณะของ U.I.B. ที่มีอยู่ในดนตรี และแสดงถึงความสัมพันธ์หรือความเกี่ยวเนื่องกันของคุณสมบัติทั้ง 3 นี้

ตัวอย่างที่ 28 (Arlin, and others 1979: 288)

โน้ต 3 ตัวแรก (C D E♭) ประกอบกับจังหวะ ♪♬ ♩. สร้างโมทีฟของซิมโฟนีท่อนนี้ ต้นห้องที่ 2 เราจะเห็นโมทีฟนี้กลับมาอีกในรูปของอินเวอร์ชัน (G F D) ท้ายห้องที่ 2 จนถึงต้นห้องที่ 7 โมทีฟกลับมาถึง 5 ครั้งในรูปแบบต่าง ๆ (ในรูปแบบเดิม (original) 2 ครั้ง และอินเวอร์ชัน 3 ครั้ง) โน้ต B♭ A♭ ในห้องที่ 9 และ D ต้นห้องที่ 10 ประกอบกันเป็นโมทีฟในรูปอินเวอร์ชันซึ่งเห็นได้ชัดเจนเมื่อพิจารณาจากอัตราจังหวะ ♪♬ ♪ ซึ่งขยายมาจากจังหวะเดิมของโมทีฟ โน้ต G F ในห้องที่ 10 และกลุ่มโน้ต C D C B C ในต้นห้องที่ 11 ก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน (กลุ่มโน้ตนี้ก็คือการประดับ (ornament) ของโน้ต C ตัวเดียวนั่นเอง) เราจะเห็นได้ว่าบราห์มส์ได้สร้างเอกภาพให้กับธีมของซิมโฟนีท่อนนี้โดยการนำโมทีฟมาดัดแปลงในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งการดัดแปลงนี้มีส่วนสัมพันธ์กับการสร้างความสมดุลย์ด้วย

การใช้โมทีฟในรูปของอินเวอร์ชันในต้นห้องที่ 2 เป็นสิ่งจำเป็นในการรักษาความสมดุลย์ ถ้าใช้โมทีฟในรูปแบบเดิม (original) โดยเริ่มที่โน้ตตัว G เช่นกัน แนวทำนองก็จะเสียสมดุลย์ เนื่องจากโมทีฟแรกมีลักษณะพุ่งขึ้น ตามด้วยการกระโดดจากโน้ต E♭ ไปยัง G และพุ่งขึ้นอีกครั้งตามลักษณะเดิมของโมทีฟดังตัวอย่าง



ตัวอย่างที่ 29

ดังนั้นการใช้อินเวอร์ชันในที่นี้จึงเป็นการดึงแนวทำนองลงเพื่อรักษาสมดุลย์ (เราจะเห็นได้ว่าโน้ต G เป็นโน้ตสูงสุดในช่วงนี้ นั่นคือ มันอาจเป็นจุดที่มีความเครียดสูงที่สุดก็เป็นได้) ท้ายห้องที่ 2 เราจะเห็นโมทีฟกลับมาใหม่แสดงให้เห็นถึงการเริ่มต้นสร้างความเครียดอีกครั้งหนึ่ง ในคราวนี้ปรากฏว่าโน้ต E♭ ถูกดึงขึ้นไปจนถึง B♭ (คู่ 5 เพอร์เฟ็ค) ซึ่งเป็นโน้ตที่สูงที่สุดของธีม (สูงกว่าตัว G ก่อนหน้านี้) หรือเป็นจุดที่มีความเครียดสูงที่สุดนั่นเอง ในห้องที่ 4 จึงมีการใช้อินเวอร์ชันของโมทีฟอีกครั้งโดยเริ่มที่โน้ต B♭ เพื่อเป็นการดึงแนวทำนองลง (สังเกตว่าแนวทำนองถูกดึงลงมาที่ตัว D เช่นกัน) โมทีฟในรูปแบบเดิมได้เกิดขึ้นท้ายห้องที่ 4 ในครั้งนี้เริ่มต้นที่โน้ต D ส่วน 2 ครั้งแรกเริ่มที่โน้ตตัว C แสดงให้เห็นถึงแนวโน้มที่แนวทำนองจะถูกดึงขึ้นสูงกว่าเดิม แต่ในความเป็นจริงทำนองขึ้นไปได้เพียงแค่ A♭ (ท้ายห้องที่ 5) และตกลงมาที่ E♭ ในรูปอินเวอร์ชันของโมทีฟ จากนั้นพยายามพุ่งขึ้นอีกครั้งแต่ขึ้นไปได้ถึงตัว G เท่านั้น (ท้ายห้องที่ 6) จากนั้นตกลงมาถึงตัว C ในลักษณะเดียวกัน หลังจากสภาพผ่อนคลายในห้องที่ 7 การสร้างความเครียดเริ่มต้นอีกครั้ง ห้องที่ 8 โน้ตตัว D ถูกดึงขึ้นทีละครึ่งเสียงไปยังตัว F และกระโดดขึ้นไปยัง B♭ ซึ่งเป็นจุดที่สูงสุดเช่นเดียวกับต้นห้องที่ 4 แต่ในครั้งนี้ความเครียดที่เกิดขึ้นมีมากกว่าเนื่องจากการขยายจังหวะของโมทีฟดังได้กล่าวไว้แล้วทำให้โน้ต B♭ มีความยาว
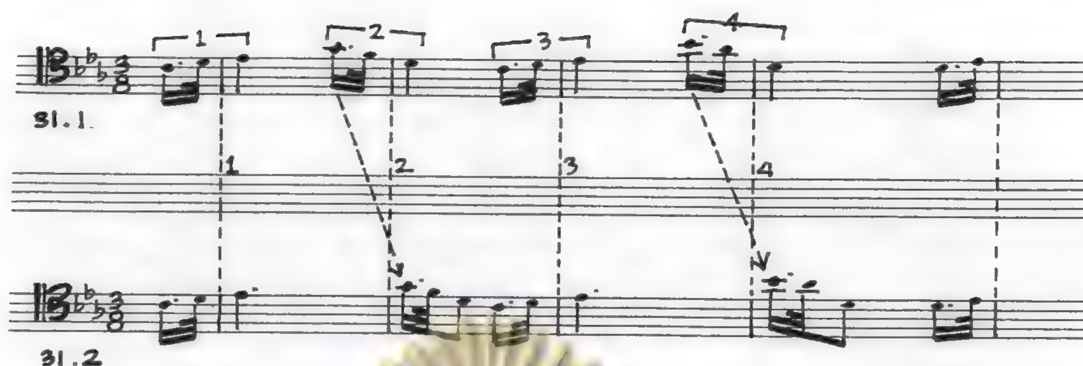
มากขึ้นเป็นเท่าตัว แนวทำนองถูกดึงลงมาที่ตัว D เพื่อรักษาสมดุลย์ การพยายามสร้างความเครียดอีกครั้งโดยกระโดดขึ้นไปยังตัว G ในห้องที่ 10 ก็ถูกดึงลงมาที่ตัว C ในลักษณะเดียวกัน การกระโดดไปยังโน้ตตัว G ในห้องที่ 12 นั้นเกิดขึ้นเนื่องจากการประสานเสียง (hamony) ในห้องนี้ใช้คอร์ด v (dominant) อย่างไรก็ตามความเครียดที่เกิดจากการกระโดดครั้งนี้ก็ได้ถูกแก้ไขโดยการดึงแนวทำนองลง (ห้องที่ 13 ในวงเล็บ) ประกอบกับแนวทำนองที่พุ่งลงของเครื่องลมไม้ (woodwind) ในห้องที่ 12

ในตัวอย่างนี้เราจะพิจารณาเนื้อหาหรือข้อมูลในด้านจังหวะ เมื่อเริ่มต้นซิมโฟนีท่อนนี้ เราจะรู้สึกได้อย่างชัดเจนว่าโน้ต $E^{\flat}$ อยู่ที่จังหวะหนัก (จังหวะที่ 1) และถ้าเราพิจารณาเฉพาะแนวทำนองโดยตัดเส้นกั้นห้องทิ้งไป เราจะรู้สึกว่าจังหวะหนักอีกครั้งหนึ่งอยู่ที่ตัว D ในห้องที่ 2 (เครื่องหมาย * ในโน้ต) นั่นคือเราจะรู้สึกว่าเพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะ $\frac{4}{8}$ ถ้าเพลงนี้อยู่ในอัตราจังหวะ $\frac{4}{8}$ กลุ่มโมทีฟ 4 กลุ่มแรกก็น่าจะประกอบกันมีลักษณะจังหวะดังนี้



ตัวอย่างที่ 30

อย่างไรก็ตามเมื่อโมทีฟกลุ่มที่ 3 เกิดขึ้นทันทีหลังจากกลุ่มที่ 2 เราก็ทราบว่าความรู้สึกถึงอัตราจังหวะ $\frac{4}{8}$ ของเราผิดและอัตราจังหวะที่ถูกต้องคือ $\frac{3}{8}$ ความจริงแล้วจังหวะพื้นฐานที่บราห์มส์ใช้มีส่วนคล้ายกับตัวอย่างที่ 31.1 เพียงแต่มีการเพิ่มความยาวของโน้ตบางตัว และตัดความยาวของโน้ตบางตัวดังนี้
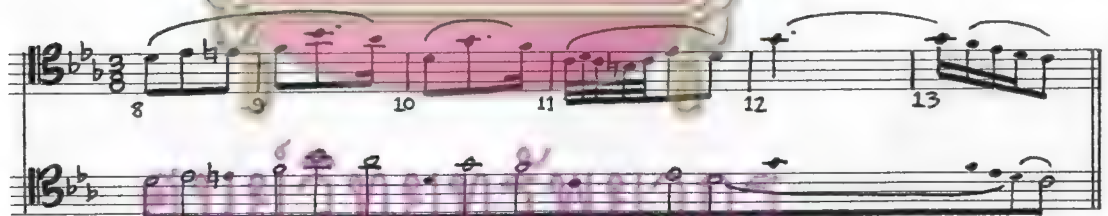


ตัวอย่างที่ 31

จะเห็นได้ว่ารูปแบบจังหวะที่ง่าย ๆ สามารถเปลี่ยนให้ซับซ้อนขึ้นได้โดยการเลื่อนโมทีฟกลุ่มที่ 2 ออกไป 1 จังหวะ (เช่นเดียวกับโมทีฟในกลุ่มที่ 4) การเบี่ยงเบนของจังหวะในห้องที่ 2 และห้องที่ 4 นี้ทำให้เราได้ข้อมูล (Information) เพิ่มขึ้นมาก

ท้ายห้องที่ 4 ของตัวอย่าง 28 โมทีฟในรูปแบบเดิม (original) กลับมาอีกครั้ง (D $E^{\flat}$ F) ซึ่งในครั้งนี้เราคาดการณ์ว่าโน้ต F น่าจะมีความยาว 3 จังหวะเช่นเดียวกับโน้ต $E^{\flat}$ ในห้องที่ 1 และ 3 แต่บราห์มส์ได้หันไปใช้จังหวะพื้นฐาน (ดังตัวอย่างที่ 31.1) นั่นคือ โน้ต F จะมีความยาวเพียงแค่ 2 จังหวะเท่านั้น ที่จุดนี้ทำให้เราได้ข้อมูลมากอีกเช่นกัน และเราคาดได้ว่าโน้ตตัว $E^{\flat}$ ในห้องที่ 6 จะมีความยาว 2 จังหวะเท่านั้นเพื่อให้รับกับห้องที่ 5 และในความเป็นจริงก็เป็นเช่นนั้น

ตั้งแต่ห้องที่ 8 เราจะหันมาดูเนื้อหาในด้านของแนวทำนองบ้าง ดังได้กล่าวไว้แล้วว่าการที่โน้ตเคลื่อนที่ทีละครึ่งเสียงจากตัว D-F และต่อด้วยการกระโดดคู่ 4 เพอร์เฟ็คไปยัง $B^{\flat}$ นั้นเป็นการสร้างความเครียด พร้อม ๆ กันนี้ก็เกิดช่องว่างระหว่างโน้ตขึ้น เราจึงคาดถึงแนวโน้มว่าโน้ตจะค่อย ๆ ตกจากตัว $B^{\flat}$ ลงมาเรื่อย ๆ จนถึง C ซึ่งเป็นโทนิค (tonic) และในความเป็นจริงก็เป็นเช่นนั้น แต่การตกลงมานี้ไม่ได้ตกลงมาโดยตรง (ซึ่งจะเป็นสาเหตุให้

เนื้อหาน้อย) โน้ต $B^{\flat}$ ได้ตกลงมายัง $A^{\flat}$ แต่แทนที่จะตกต่อไปยัง G ทันที บราห์มส์เปลี่ยนการกระโดดจากคู่ 2 ไมเนอร์ (ไปยังตัว G) เป็นคู่ 5 ดิมินิช (diminished) ไปยังโน้ต D เพื่อให้สัมพันธ์กับกลุ่มโมทีฟที่ 4 ในต้นห้องที่ 4 ($B^{\flat}$ $A^{\flat}$ D) จากนั้นจึงกระโดดขึ้นไปยังตัว G ที่ต้องการ แล้วตกลงมายังตัว F (ห้องที่ 10) การกระโดดลงไปยังตัว C แทนตัว $E^{\flat}$ ที่ต้องการก็เพื่อเบี่ยงเบนแนวทำนองไม่ให้เคลื่อนที่ตรงเกินไป และยังเป็นการสร้างกลุ่มโมทีฟ G - F - C ที่สัมพันธ์กับ $B^{\flat}$ - $A^{\flat}$ - D ก่อนหน้านี้ด้วย หลังจากโน้ตประดับ (ornament) ที่ตัว C แนวทำนองกระโดดขึ้นไปยัง $E^{\flat}$ ได้สำเร็จ และเคลื่อนที่ตกลงมายังตัว D แต่แทนที่จะลงมาสู่เป้าหมาย (c) แนวทำนองกลับพุ่งขึ้นไปที่ตัว G (เนื่องมาจากเหตุผลทางการประสานเสียงซึ่งใช้คอร์ด V (dominant) ในห้องที่ 12 ดังได้กล่าวไว้แล้ว) จนถึงห้องที่ 13 ซึ่งทำนองที่บรรเลงโดยเชลโล (Cello) ทั้งหมดถูกเล่นซ้ำอีกครั้งโดยไวโอลิน (Violin) การประสานเสียงใช้คอร์ด I โน้ตตัว G จึงตกลงมาที่ตัว C ที่เป็นเป้าหมายอย่างรวดเร็ว ผู้อ่านจะเห็นได้ชัดเจนขึ้นเมื่อพิจารณาจากตัวอย่างที่ 32



ตัวอย่างที่ 32

จากการแสดงให้เห็นถึง U.I.B. ในตัวอย่างที่ยกมานั้น ทำให้เห็นถึงความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันของคุณสมบัติ 3 อย่างนี้ การขาดคุณสมบัติอย่างใดอย่างหนึ่งก็จะทำให้เพลง ๆ นั้นมีความงามน้อยลง ดังนั้นการที่เพลง ๆ หนึ่งจะมีความงามก็จำเป็นที่จะต้องมีคุณสมบัติ 3 อย่างนี้อยู่ในระดับสูง

<u>เราจะเข้าใจการสร้างสรรค์ของศิลปินได้อย่างไร</u>

การที่ความงามเป็นสิ่งที่มีเงื่อนไขและสามารถอธิบายได้ดังกล่าวทำให้มีบางคนสงสัยว่าการสร้างงานศิลปะของศิลปินเป็นเพียงการปฏิบัติตามกฎและการเรียนศิลปะก็เป็นเพียงการเรียนรู้กฎเท่านั้น จึงทำให้งานศิลปะไม่ได้เกิดจากการสร้างสรรค์อย่างแท้จริง

จากข้อสงสัยนี้ถ้าดูโดยผิวเผินแล้ว ดูเหมือนเป็นความจริง แต่เมื่อพิจารณาโดยละเอียดจะเห็นได้ว่าข้อสงสัยนี้ไม่ถูกต้อง กล่าวคือ เป็นความจริงที่สิ่งที่งามก็คือ สิ่งที่มี U.I.B. อยู่ในระดับสูง ดังนั้นเมื่อเราต้องการแต่งเพลงที่มีความงามเราก็ต้องทำให้เพลงที่เราแต่งมี U.I.B.ในระดับสูงด้วย กฎนี้จึงเป็นกฎเดียวกันที่ทุกคนจะต้องใช้ถ้าต้องการให้เพลงที่ตัวเองแต่งมีความงาม

อย่างไรก็ตามถึงแม้ทุกคนจะยึดกฎเดียวกัน ก็ไม่ได้หมายความว่าศิลปินจะขาดอิสระในการสร้างสรรค์ เมื่อมีคนอธิบายความงามในเพลงของบราห์มส์และเพลงของเชินแบร์ก (Schoenberg) โดยชี้ให้เห็น U.I.B. ที่มีอยู่อย่างมากหรือในระดับสูงในเพลงทั้ง 2 นั้น เราจะสังเกตได้ว่าวิธีการที่ทำให้เพลงทั้ง 2 มีความงาม (มี U.I.B. ในระดับสูง) นั้นมีลักษณะแตกต่างกัน แต่เราสามารถกล่าวได้ว่าเพลงของบราห์มส์และเพลงของเชินแบร์กมีความงามทั้งคู่ ถึงแม้วิธีการจะต่างกันก็ตาม เนื่องจากวิถีทางที่จะทำให้เพลงเพลงหนึ่งมีความงามมีทางเลือกมากมาย เรามีอิสระที่จะเลือกทาง G เพื่อทำให้เพลง X ที่เราแต่งมี U.I.B. ในระดับสูงได้โดยไม่เลือกทาง A B C D E F H I... ถึงแม้ว่าทางเหล่านี้จะทำให้เพลงมีความงามได้เช่นกัน การที่เราเลือกทาง G เนื่องจากเป็นทางหนึ่งซึ่งเราคิดว่าสามารถก่อให้เกิดความงามได้ ซึ่งเป็นการค้นพบของเราแต่เพียงผู้เดียว (ถ้าไม่มีการค้นพบนี้ เราก็จะไม่รู้ว่าทาง G ก็เป็นทางหนึ่งที่ก่อให้เกิดความงามได้) ดังนั้นการค้นพบเช่นนี้จึงถือว่าเป็นเรื่องสำคัญและแปลกใหม่ที่คนอื่นทำไม่ได้ ด้วยเหตุนี้เราจึงเห็นได้ว่าศิลปินมี

อิสระที่จะเลือกทางของตนเองเพื่อทำให้งานของเขามีความงาม และทางที่เขาเลือกนั้นเป็นทางที่ไม่มีใครคิดได้มาก่อน อย่างน้อยที่สุดเขาก็เป็นคนที่มีความสำคัญเนื่องจากเป็นคนค้นพบ ซึ่งเราสามารถเรียกสิ่งนี้ได้ว่า การสร้างสรรค์

การที่เราสามารถสร้างงานที่มีความงามและมีลักษณะเฉพาะตัวได้ เนื่องมาจากเราได้เรียนรู้กฎหรือเงื่อนไขพื้นฐานที่ทำให้เกิด U.I.B. ในระดับสูง จากสิ่งที่ถูกถือว่ามีความงามมาก่อนแล้ว กล่าวคือ สิ่งที่มีความงามจะถูกอธิบายให้เราเห็นว่าสิ่งนั้นมีความงามได้อย่างไร ซึ่งถ้าเรามีการฝึกฝนและได้เห็นสิ่งเหล่านั้นมากก็จะทำให้ความคิดสร้างสรรค์ของเราพัฒนามากยิ่งขึ้นและรวดเร็วยิ่งขึ้น (นั่นคือ เราสามารถค้นหาแนวทางใหม่ ๆ ในการสร้าง U.I.B. ได้) ถ้าเราไม่เคยเรียนรู้เกี่ยวกับงานที่มีความงามมาก่อนเลย ก็หมายความว่าเราต้องเริ่มที่จุดเริ่มต้นใหม่ ซึ่งอาจจะต้องใช้เวลามากทีเดียวกว่าที่เราจะสามารถทำให้งานที่เราทำมี U.I.B. อยู่ในระดับสูงได้ ดังนั้นการได้ศึกษางานต่าง ๆ เป็นจำนวนมากจากผลงานที่มีความงามซึ่งมีลักษณะหลากหลายของศิลปินจึงเป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยให้เราเห็นทางที่ก่อให้เกิด U.I.B. ในระดับสูง ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกันได้มากยิ่งขึ้น ในที่สุดเราก็จะสามารถเลือกทางที่ก่อให้เกิด U.I.B. ในระดับสูง ที่มีลักษณะเฉพาะของเราเองได้

ดังนั้นแม้ว่าเราจะสร้างงานได้โดยมีพื้นฐานมาจากการเรียนรู้วิถีทางที่ก่อให้เกิดความงามของงานที่ถูกจัดว่างามในลักษณะต่าง ๆ ก็ไม่ได้หมายความว่าจะไม่มีวิถีทางอื่นอีกที่จะทำให้งานศิลป์ของเรามีความงาม หรือกล่าวอีกแง่หนึ่งได้ว่า จากความเข้าใจในเรื่อง U.I.B. เรามีอิสระที่จะสร้างสรรค์งานที่มีความงามและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของเราเองได้

บทที่ 5

<u>บทสรุป</u>

จากเนื้อหาทั้งหมดของวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้เขียนได้แสดงให้เห็นแล้วว่า การที่เราจะอธิบายว่าสิ่งสิ่งหนึ่งมีความงามโดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรี เราอธิบายมันได้อย่างไร หรือกล่าวอีกแง่หนึ่งคือ การอธิบายว่าสิ่ง ๆ หนึ่งมีความงามโดยบอกว่าสิ่งนั้นให้ความพึงพอใจกับเราไม่ใช่สิ่งที่เพียงพอ ถึงแม้จะเป็นสิ่งที่จำเป็นก็ตาม การอธิบายความงามโดยมุ่งมองไปที่ตัวศิลปะเองจะทำให้เราเห็นและเข้าใจได้ว่าศิลปะชิ้นนั้นมีความงามได้อย่างไร ซึ่งจะเป็นการช่วยให้คำอธิบายเกี่ยวกับความงามซึ่งเราอ้างถึงเป็นคำอธิบายที่มีเหตุผลมากกว่าการอธิบายโดยใช้ความพึงพอใจเพียงอย่างเดียว

การอธิบายว่าสิ่งสิ่งหนึ่งงามได้อย่างไรนั้น ทำให้เราสามารถแยกสิ่งที่งามออกจากสิ่งที่ไม่งามได้อย่างมีเหตุผลและเป็นการแสดงให้เห็นว่าความงามเป็นสิ่งที่มีเงื่อนไข จากการพยายามดังกล่าวนี้ยังทำให้เราสามารถค้นหาคุณสมบัติที่ทำให้ดนตรีมีความงาม นั่นคือดนตรีที่มีความงามจะต้องมี P.Q.D. ที่ไม่บกพร่อง 3 อย่าง คือ U.I.B. อยู่ในระดับสูง เนื่องจาก "สหัชญาณ" (intuition) ของมนุษย์พึงพอใจกับสิ่งที่ไม่บกพร่องเสมอโดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องความงาม คุณสมบัติ 3 อย่าง คือ U.I.B. เป็นคุณสมบัติที่ไม่บกพร่อง ดังนั้นเพลง ๆ หนึ่งที่มี U.I.B. ในระดับสูงก็จะก่อให้เกิดความพึงพอใจเสมอ ซึ่งเรากล่าวได้ว่าเพลงนี้มีความงาม

อย่างไรก็ตาม เนื้อหาในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ไม่ได้ครอบคลุมถึงปัญหาเกี่ยวกับความงามในทุกแง่มุม จึงทำให้ผู้ที่สนใจในเรื่องนี้สามารถมองปัญหาในรูปแบบอื่นได้อีก และถึงแม้ว่าวิทยานิพนธ์เล่มนี้จะพยายามชี้แจงให้เห็นว่าสิ่งที่งามอธิบาย

ได้อย่างไร ก็ไม่ได้หมายความว่าจะไม่มีข้อโต้แย้งอื่น ๆ อีก ผู้เขียนจึงหวังว่าผู้ที่สนใจในเรื่องนี้จะนำเอาปัญหาและประเด็นที่น่าสนใจซึ่งเกิดจากวิทยานิพนธ์นี้ไปแก้ไขและค้นหาคำตอบต่อไป



บรรณานุกรม

Berry, Wallace. Form in Music. 2 nd ed. New Jersey : Prentice - Hall, Inc., 1986.

Cone, Edward T. Musical Form and Musical Performance. New York : W.W. Norton & Company, Inc, 1968.

Goldman, Alan H. "Aesthetic Qualites and Aesthetic Value." Journal of Philosophy 90 (1990): 23-37.

Goodman, Nelson. Languages of Art : An approach to a theory of symbols. Indianapolis : Hackett Publishing Company, Inc, 1976.

Hume, David. "Of The Standard of Taste." In Art and Philosophy. pp. 486-500. Edited by W.E. Kennick. New York : St. Martin's Press, 1979.

Kamien, Roger. Music, an Appreciation. New York : McGraw-Hill, Inc., 1988.

Kant, Immanuel. "The Critique of Aesthetic Judgment." In Art and Philosophy. pp. 501-526. Edited by W.E. Kennick, New York : St. Matin's Press, 1979.

Kennedy, Michael. The Concise Oxford Dictionary of Music. New York : Oxford University Press, 1985.

Kennick, W.E. "On Aesthetic Judgment." Art and Philosophy, pp. 631-644. Edited by W.E. Kennick. New York : St. Matin's Press, 1979.

Kivy, Peter. Music Alone : Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience. New York : Cornell

University Press, 1990.

Levinson, Jerrold. Music, Art, & Metaphysics : Essays in Philosophical Aesthetics. New York : Cornell University Press, 1990.

Marry I. Arlin, Charles H. Lord, Arthur E. Ostrandeu and Marjorie S. Porterfield. Music Sources. New Jersey : Prentice - Hall, Inc., 1979.

Meyer, Leonard B. "Some Remarks on Value and Greatness in Music." In Aesthetics Today, pp. 267-286. Edited by Morris Philipson and Paul J. Gudel. New York : The New American Library, Inc, 1633.

Putnam, Hilary. Reason, Truth and History. London : Cambridge University Press, 1981.

Rufer, Josef. Composition with Twelve Notes. Translated by Humphrey Searle. London : Barrie & Rockliff Ltd., 1961.

Sibley, Frank. "Aesthetic Concept." In Art and Philosophy, pp. 542-564. Edited by W.E. Kennick. New York : St. Martin's Press, 1979.

Sircello, Guy. "A New Theory of Beauty." In Art and Philosophy, pp. 527-541. Edited by W.E. Kennick. New York : St. Martin's Press, 1979.

White, John D. The Analysis of Music. New Jersey : Prentice - Hall, Inc., 1976.

ประวัติผู้เขียน

นางสาวปรินดา จินดาศักดิ์ เกิดเมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2510 ที่จังหวัดสมุทรสงคราม สำเร็จการศึกษาขั้นปริญญาบัณฑิตจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาดุริยางค์ศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปีการศึกษา 2531 เข้าศึกษาต่อในบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ภาควิชาปรัชญา พ.ศ 2531

